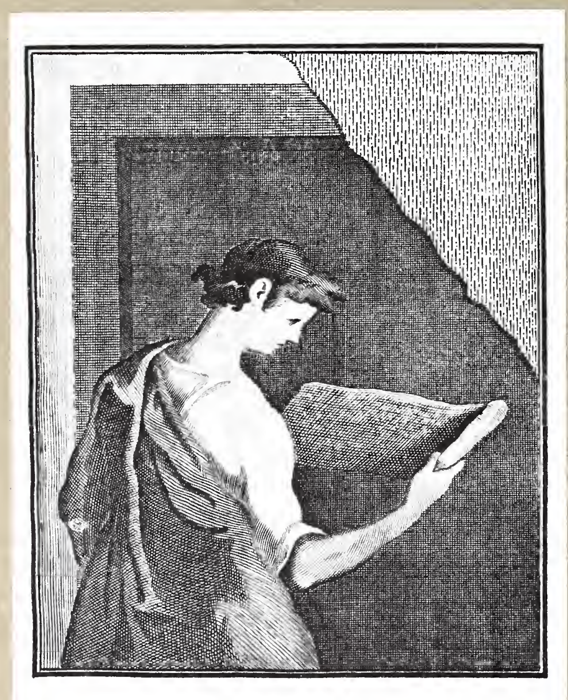
Curt Glaser

Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei







Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei

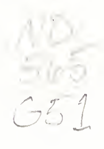


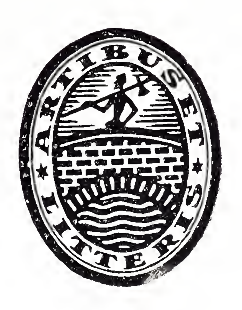
Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei

Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert

von

Curt Glaser





F. Bruckmann A.-G. ⋆ München 1916

Gesamtherstellung von F. Bruckmann A.-G., München

Vorwort

Daß seit fast einem Menschenalter nicht der Versuch unternommen wurde, die Geschichte der deutschen Malerei im Zusammenhang darzustellen, ist merkwürdig und begreiflich zugleich. Merkwürdig, weil die Forschung gerade auf diesem Gebiete im Laufe der letzten Jahrzehnte eine Fülle neuer Ergebnisse zutage gefördert hat. Begreiflich, weil die Arbeit noch an keiner Stelle abgeschlossen ist, und fast überall dem Einzelstudium weitere Erfolge winken. Aus diesem Grunde kann das Buch, das hier der Öffentlichkeit übergeben wird, nicht den Anspruch erheben, ein abschließendes Werk über die Geschichte der altdeutschen Malerei darzustellen. Nicht aus diesem Grunde allein. Es wäre möglich gewesen, alles Erreichbare und Wissenswerte zusammenzutragen, wie Janitschek es in seiner Geschichte der deutschen Malerei unternommen hatte, die im Jahre 1890 erschienen ist. Aber die Absicht war eine andere. Es sollte kein Handbuch entstehen und kein Nachschlagewerk. Nicht die Vollständigkeit im Einzelnen war das Ziel, sondern der Zusammenhang des Ganzen. Und wie es die Kunst der Skizze ist, Hauptzüge zu betonen und minder Wichtiges zurückzudrängen, so kam es hier darauf an, die großen Linien der Entwicklung zu zeichnen, ihre Hauptträger ins Licht zu stellen und Nebenerscheinungen zurückzudrängen, um die wesentlichen Züge eines farbenreichen Gemäldes in gedrängter Darstellung klar heraustreten zu lassen. Die Geschichte der deutschen Malerei ist reicher als andere an Sonderzügen örtlicher Prägung. Aber nicht jede Lokalschule durfte Berücksichtigung finden. Nicht alle Meister, deren Namen die Kunstforschung verzeichnet, konnten aufgenommen werden. Und nur an charakteristischen Proben war die Art eines Künstlers, sein Stil und seine Entwicklung zu umschreiben.

Der Verfasser gesteht, daß ihm selbst diese Beschränkung oft schwer genug gefallen ist. Dem Leser, der fernere Belehrung sucht, werden die Anmerkungen von Nutzen sein, die nur als Einführung dienen wollen in die weitverzweigte Literatur zur Geschichte der deutschen Malerei. Allgemein sei noch an dieser Stelle auf das bekannte Künstler-Lexikon von Thieme und Becker hingewiesen, das für die vorliegende Arbeit nur in den ersten Teilen zu Rate gezogen werden konnte, da das Manuskript bereits im Frühjahr 1914 im wesentlichen abgeschlossen vorlag.

Berlin, im Herbst 1916.



Inhalt



Einführung

Jeder Ausschnitt aus dem Gesamtbilde der Menschheitsgeschichte setzt Grenzen nach Willkür, denn alles Geschehen ist ursächlich verknüpft, und jedes neue Werden ruht auf der Voraussetzung des vordem Gewesenen. Allein die Ökonomie des menschlichen Geistes zwingt zu Grenzbestimmungen innerhalb des kontinuierlichen Zusammenhanges. Nach Orten und Zeiten werden Gruppen geschieden, nationale Gemeinschaften und in sich relativ geschlossene Entwicklungsreihen als stilgeschichtlich einheitliche Komplexe behandelt.

Die altdeutsche Tafelmalerei ist ein solcher Begriff der Kunstgeschichte, dessen Grenzen im Sprachgebrauch festgelegt sind, der aber einer Rechtfertigung bedarf, wenn er der Darstellung eines Sondergebietes deutscher Kunst zugrunde gelegt werden soll. Es wird zugestanden, daß die Beschränkung auf das Gebiet der Tafelmalerei, neben der nicht nur Buch- und Wandmalerei, Holzschnitt und Kupferstich, sondern auch alle übrigen Künste unberücksichtigt bleiben, eine ebenso bewußte Abstraktion von den realen Lebensbedingungen der Kunst bedeutet, wie die örtliche Abgrenzung der Länder deutschsprechender Zunge und der zeitliche Ausschnitt der Epoche von der Entstehung des Tafelbildes im ausgehenden 14. Jahrhundert bis zur Höhe seiner Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Gewiß gab es deutsche Malerei vor dieser Zeit und in den Jahrhunderten, die ihr folgten. Aber keine andere Epoche kann sich an Reichtum und Fülle künstlerischer Gestaltung mit dieser messen, und auch innerlich erscheint der Ausschnitt aus der Gesamtentwicklung deutscher Kunst als eine einheitliche und in sich geschlossene Stilphase, da in ihm eine neue Bildform entsteht und aus tastenden Anfängen zur Höhe einer ersten Vollendung in vielfältig sich auswirkenden Möglichkeiten geführt wurde, über die hinaus auf deutschem Boden und in unmittelbar anschließender Entwicklung neue Wege in der folgenden Zeit nicht gefunden wurden.

Äußerlich wird die neue Bildform durch ihr materielles Substrat charakterisiert, innerlich bedeutet sie einen Realismus, der dem alten Idealstil sich entgegensetzt, indem er die Körperhaftigkeit der Dinge und die Tiefenerstreckung des Raumes als die Bedingung bildhafter Darstellung begreift.

Es fällt nicht leicht, rückschauend als Problem zu empfinden, was in jahrhundertealter Entwicklung gleichsam selbst Natur geworden ist. Die europäische Mensch-

heit sieht in der räumlichen Grundlegung der Malerei auf dem Boden der zentral-perspektivischen Ordnung die einzige Möglichkeit bildhafter Darstellung der umgebenden Welt, und man vergißt, daß nicht überall das gleiche Gesetz gilt, daß es nicht von allem Anfang im Wesen der Malerei selbst begründet war. Zeichnung bedeutet zweidimensionale Wiedergabe des kubischen Daseins, und als solche mußte sie zu einer Reduktion in die Fläche führen, die an sich wohl geeignet war, jeder Forderung an Bildtreue, Ausdrucksmöglichkeit und ästhetischen Eindruck zu genügen. Die ostasiatische Malerei hat auf allen ihren Wegen niemals das Ziel zentralperspektivischer Raumkonstruktion vor Augen gehabt, und auch die Kunst des Mittelalters in Europa ging anderen Idealen nach.

Hier lagen die Verhältnisse allerdings insofern weniger einfach, als das niemals ganz vergessene Vorbild der klassischen Antike eine Kunst vollendeter Körper- und Raumdarstellung vor Augen stellte, an der keine neue Entwicklung mehr vorüberzugehen imstande war. Vielleicht wäre der gleiche Weg auch selbständig noch einmal gefunden worden. Sicher ist es, daß die Formeln der antiken Überlieferung die Richtung wiesen und der neuen Generation den Weg kürzten. Darum ist das Wort Renaissance in seinem weitesten Sinne gleichbedeutend mit dem Begriff des Naturalismus, wie ihn das 15. Jahrhundert zuerst wieder verstand, als bildhafte Darstellung kubischen Daseins im dreidimensionalen Raume.

Langsam, aber mit voller Konsequenz bereitet sich die Auflösung der Fläche vor. Raumschaffende Motive dringen in das Bild ein. Der Rahmen wächst gleichsam selbständig hinein und wandelt sich zu einer Architektur, die die Figuren faßt und ihnen zum Schauplatz der Handlung wird. Wie die Statue am Kirchenportal ihr Gehäuse mit sich trug, so schuf die Malerei für die Wand oder das Fenster zuerst eine Scheinarchitektur, in deren Feldern die Einzelfiguren oder zusammenhängende Szenen Platz fanden.

Schon früh kam es vor, daß über die Rahmenglieder hin die Menschen einander die Hände reichen, Pfeilerstatuen durch typische Bewegungen zueinander in Beziehung treten. Nun werden konsequenter die Felder der Rahmenarchitektur zusammenbezogen. Eine Anbetung der Könige[1]) wird so angeordnet, daß im Mittelfelde allein der älteste anbetend vor dem Kinde kniet. Zu den Seiten stehen in besonderen Rahmen und auf eigenem Sockel die zwei anderen in ihrer gewohnten Gebärde.

Die Architektur ist in das Bild aufgenommen. Noch bleibt sie flächenhafter Rahmen wie zuvor, aber es braucht nur mehr einen Schritt, sie auch thematisch in die Darstellung einzubeziehen, aus dem Rahmen das Haus zu machen, in dem ein wirklicher Vorgang sich abspielt.

Eine ganz neue Bildanschauung kündet sich an. Die Fläche konnte nicht mehr in

---

[1]) So auf einem der Fenster des Kölner Doms.

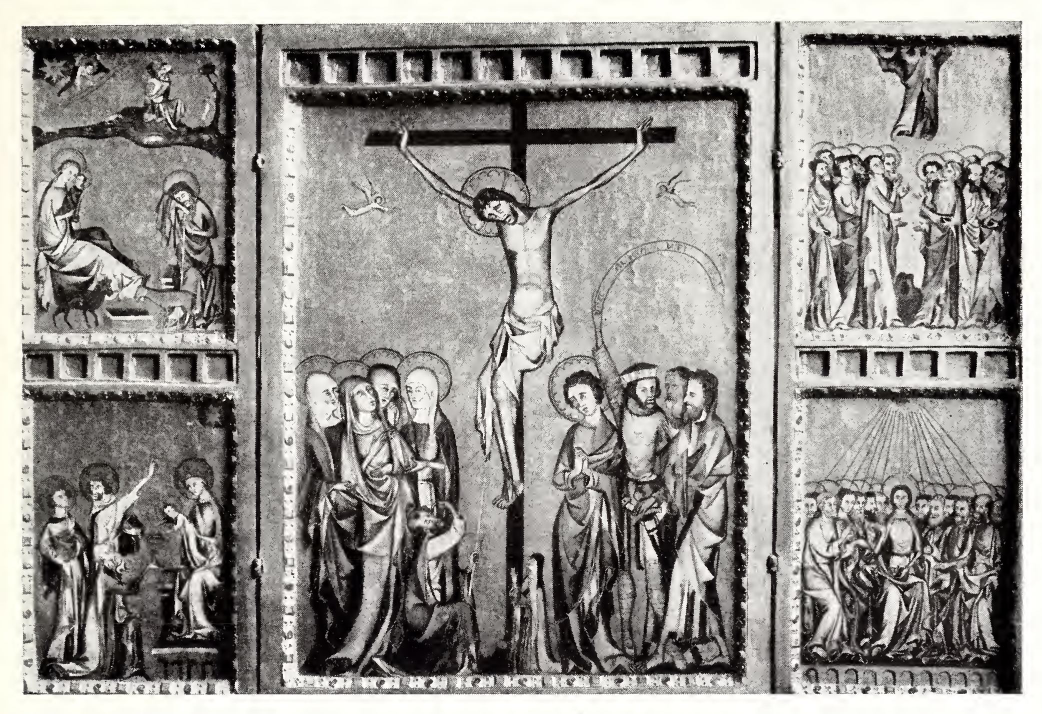


Abb. 1 Kölnischer Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts. Kreuzigungsaltar. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

dekorativer Absicht beliebig aufgeteilt werden. Der Gedanke der Einheit des Bildraumes kam zum ersten Bewußtsein. Ein Kölner, der in der alten Tradition des 14. Jahrhunderts erwachsen war, konnte es nicht als unnatürlich empfinden, wenn in einer Darstellung der Geburt Christi (vgl. Abb. 1) ein ornamental gezeichneter Bodenstreif die Bildfläche teilt, um im oberen Felde einem Hirten Raum zu geben, der die Botschaft empfängt, während unter ihm Joseph schlafend sitzt, Maria das Kind herzt[1]). So war man gewöhnt, Bilder zu sehen, nahm das eine neben dem anderen und dachte nicht an ein räumliches Inbeziehungsetzen, das für das Bildsehen die Bedingungen des natürlichen Sehens und der Einheit zeitlichen Geschehens wahrt.

Neben diese alten Typen stellt sich nun zur gleichen Stunde, ebenfalls um die Jahrhundertmitte, der neue (vgl. Abb. 2). Die Rahmenarchitektur ist in das Bild aufgenommen. Sie wird zum Gehäuse, in dem die Menschen wohnen. Es ist noch nicht die Hütte der Geburt, ist nur erst ein ideales Bildgerüst. Aber entscheidend wird, daß dieses in räumlich plastische Beziehung zu den Figuren tritt. Und nicht die Tatsache der Lokalschilderung gibt den Ausschlag, sondern das zu-

[1]) Triptychon mit der Kreuzigung Christi um 1350. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Vgl. Aldenhofen, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1906, S. 32.

sammenhängende Gehäuse, das dem Bildraum Kontinuität und Einheit verleiht.

Der kubische Raum fordert körperliche Rundung der Dinge, die in ihm existieren. Das eine wie das andere führt die Malerei zur Zerstörung der Fläche. Beide Probleme werden zur gleichen Zeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts im Bereiche der nordischen Kunst in Angriff genommen.

Das Gewand des gotischen Menschen war ein flächenhaftes Gebilde. Sein Kontur bedeutete eine Abstraktion von seinem räumlichen Dasein. Der Körper existierte nur in der Fläche. Jetzt stauen sich die Gewandmassen, plastisch gebildet, in breit ausladenden voluminösen Röhrengeschieben zu den Seiten der Gestalten. Schwere Faltengehänge bilden sich aus den überschüssigen Stoffmassen, die sich über die Arme legen und in dichten Röhren, deren Ränder in Schlängellinien hin und wider laufen, steil herniederhängen. In steter Steigerung gewann das Gewand Volumen und ein Eigenleben gegenüber dem Körper, den es umhüllt. Der Faltenstil, der sich in der Plastik herangebildet hatte, dringt um die Jahrhundertmitte auch in die Malerei ein und läßt sich in modisch übertreibenden Formen um die Wende des Jahrhunderts überall nördlich der Alpen und insbesondere in ganz Oberdeutschland verfolgen.

Ihre Gebundenheit bedeutet die Größe der alten Kunst des Mittelalters. In bewußten Gegensatz zu dem gotischen Idealstil stellt sich der Realismus der neuen Zeit, der das Bild befreit, indem er es aus dem Bann der Fläche erlöst.

Die Grundbedingung der neuen Auffassung vom Wesen der Malerei ist ihre Selbständigkeit. So lange die Malerei sich in dienender Stellung begnügen mußte, Wandflächen und Buchseiten mit Bildern zu schmücken, vermochte sie nicht, die Möglichkeiten zu entwickeln, die in der freien Bildtafel sich entfalten können. Sie war an eine fremde Materie gebunden. Die Wandfläche wahrte ihren Charakter als Raumbegrenzung, auch wo sie Trägerin malerischen Schmuckes wurde, und die Buchseite blieb das bewegliche Blatt auch unter dem Bilde, das sie ziert. Die Fläche ist das Gesetz der Buchmalerei wie des Wandbildes. Ihr Ziel ist ornamentaler Schmuck. Ihr Sinn bildhaft deutliche Erzählung. Nun macht das Gemälde sich frei von seinem Substrat, vernichtet seine Unterlage. Der Charakter der Buchseite wird durchbrochen. Der unvergleichliche Flächenschmuck der gotischen Handschriftenillustration weicht einer Miniaturmalerei, die nichts anderes mehr ist als eine Malerei kleiner Bilder. Die Wand, das Fenster löst sich in eine Scheinarchitektur, die zu dem ursprünglichen Wesen der Mauer, der Glasfläche sich in gewollten Gegensatz stellt. Und die Hauptform des neuen Bildes wird die gerahmte Tafel, die an sich jeder selbständigen Bedeutung entbehrt und damit erst dem Gemälde sein eigenes, unabhängiges Dasein sichert.

Mit dieser Lösung aus der alten materiellen Gebundenheit vollendet sich die Befreiung der Malerei, die nun nicht mehr aus fremder Hand ihre Unterlage empfängt, sondern sie selbst bereitet. Die Tafel existiert nur um der Malerei

willen, die sie trägt. Und die Fläche, die er selbst wählt und schafft, darf der Künstler verleugnen, um eine andere Realität in der Scheinwelt seines Bildes an ihre Stelle zu setzen.



Abb. 2 Erfurter Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts. Geburt Christi. Erfurt, Museum

Es ist selbverständlich, daß nicht die neue Bildform der gerahmten Tafel den Anstoß gab zu der Umorientierung von der Fläche in den Raum, daß vielmehr der logische Prozeß allgemeiner Stilwandlung, der diesen Weg führte, erst das Tafelbild zu seiner beherrschenden Stellung erhob. Sicher ist es aber, daß das Ideal räumlich plastischer Gestaltung erst in der neuen Bildform sich auszuwirken vermochte.

Daher erwächst dem Begriff des Tafelbildes prinzipielle Bedeutung, und es rechtfertigt sich die Grundlegung einer historischen Grenzsetzung, die ihn zum Ausgangspunkt wählt, um eine Geschichte der deutschen Tafelmalerei als Sondergebiet zu behandeln und aus dem allgemeinen Zusammenhange des Ablaufs künstlerischer Entwicklung zu lösen.

Die Anfänge der Tafelmalerei

Der nationale Charakter der Kunst ist schwer in begriffliche Formeln zu fassen, schwerer noch auf seine letzten Gründe im Wesen eines Volkes zurückzuführen. Eigenarten des Stammes wirken zusammen mit der Beschaffenheit des Bodens, auf dem eine Kunst gedeiht. Die lokale Tradition, die durch die sichtbaren Zeugen der alten Kultur einer Gegend stets lebendig erhalten wird, begründet gemeinsam mit dem gleichbleibenden Charakter des Volkes den inneren Zusammenhalt des Kunstschaffens einer nationalen Gemeinschaft, seine relative Geschlossenheit und Abgrenzung nach außen. Aber so wenig der zeitliche Ausschnitt einer Stilphase aus dem Gesamtablauf künstlerischer Entwicklung ganz ohne Willkür bestimmt werden kann, so wenig bedeutet nationale Kunst eine fest umschriebene Einheit im gleichen Sinne wie etwa die Sprache einer Volksgemeinschaft, die im Gegensatz zu jeder fremden, trotz gemeinsamer Wurzeln, trotz späterer Übernahme einzelner Elemente stets in Bau und Form ein selbständiges und in seinen wesentlichen Bestimmungen unzweideutig definiertes Gebilde bleibt. Die innere Zusammengehörigkeit, die ein zeitlicher Querschnitt durch die künstlerische Ausdrucksform einer Generation im Bereiche weitester Kulturgemeinschaft aufweist, ist leichter kenntlich und faßbar als der einheitliche Charakter eines örtlichen Längsschnittes, der für lange Zeiträume die besondere Eigenart einer nationalen Kunstäußerung erweisen soll. Nicht selten drohen die Grenzen zu verschwimmen, zumal auch die politische Staatenbildung, die der Nation den inneren Zusammenhalt mitteilt und sie von ihren Nachbarn scheidet, selbst erst ein Produkt historischer Entwicklung bedeutet. So muß die Geschichtsschreibung zuweilen Konventionen befolgen, die mehr praktisch methodischen Gesichtspunkten einer Gliederung des Stoffes ihr Dasein verdanken als einem inneren Zwang der Tatsachen.

Eine Geschichte der deutschen Kunst setzt die Existenz der gleichzeitigen Kunstäußerungen benachbarter Völker ebenso voraus wie die Entwicklung des 15. Jahrhunderts jede voraufgehende Phase europäischer Stilbildung. Entscheidende Neubildungen gehen jenseits der Landesgrenzen vor sich, und das Verständnis der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge öffnet sich nur dem Blick, der nicht durch nationale Vorurteile befangen ist. Der Verkehr zwischen den Völkern vermittelt die Kenntnis fremden Kunstgutes, und nicht selten gewinnt e i n e Nation die Führung, weil sie Probleme, um die alle sich bemühen, schneller als andere der Lösung entgegenführte.

Italien hatte unter den Ländern Europas um das Ende des 13. Jahrhunderts die Führung in der Kunst der Malerei übernommen. Die alte Tradition des Landes erwies sich aufs neue fruchtbar. Die Reste des klassischen Altertums wurden entdeckt und in einer ersten Renaissance zu neuem Leben gerufen. Die spätantike Bildform der byzantinischen Kunst hatte während des Mittelalters einen Rückbildungsprozeß erfahren, in dessen Verlauf nur der lineare Gehalt der Kompositionen erhalten blieb und genutzt wurde. Und doch war in diesen Darstellungstypen, die lange Zeit nur als bequeme Ausdrucksformeln galten, die ganze Weisheit antiker Bildgestaltung niedergelegt und in latentem Dasein lebendig erhalten. Allmählich erst wurde die Zeit reif, mehr und mehr den Sinn der hier aufgespeicherten Kunst zu begreifen.

Das 13. Jahrhundert hatte in Italien die byzantinische Komposition neuentdeckt, und die unvergleichliche Blüte der Malerei des frühen Trecento entsproßte den Wurzeln dieses uralten Kunsterbes. Duccio ging voran. Er wurde der Schöpfer der sienesischen Kunst. In seinem Werke läßt es sich beobachten, wie die Summe räumlicher Anregungen, die noch in dem linearen Gerüst der byzantinischen Kompositionen geborgen war, neu verstanden wird. Und die Tat des Giotto, der die Florentiner Kunst begründete, war die Befreiung von den so nochmals verarbeiteten Bildtypen der alten Tradition, die nun als leere Hüllen zurückbleiben mußten.

Noch blieb in der Folgezeit die Malerei der Sienesen konservativer gerichtet als die der Florentiner, und gerade dadurch war sie bestimmt, die weitere Wirkung nach außen zu entfalten. Der Norden war reif zur Aufnahme der byzantinischen Typen, wie sie in neuer Verarbeitung die sienesische Malerei darbot, nicht aber, das gewaltige Werk des Giotto zu begreifen.

Auf mannigfachen Wegen vermochte die Kenntnis der Kunst des italienischen Trecento über die Alpen zu dringen. Der Austausch zwischen den Ländern war in jenen Zeiten rege genug. Siena besonders unterhielt weit ausgebreitete Handelsbeziehungen. Auch die Malerwerkstätten werden an dem Segen ausländischer Kundschaft teilgenommen haben. Die Künstler selbst wanderten. Mancher deutsche Geselle mag über die Alpen gegangen sein und drüben eifrig studiert und sein Modellbüchlein mit kunstreichen Zeichnungen gefüllt haben. Und Italiener kamen nach dem Norden, um hohen Herren zu dienen. Konnte es doch nicht lange ein Geheimnis bleiben, daß die Welschen in der Kunst des Malens die Einheimischen in jüngster Zeit weit übertrafen.

In Avignon und in Prag ist solche Tätigkeit italienischer Maler sicher verbürgt. Avignon war durch die Hofhaltung der Päpste, die von Rom hierher verlegt war, auf Italien hingewiesen. Es wurde trotzdem nicht ohne weiteres zu einer italienischen Enklave. Während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts waren nur französische Künstler an den großen Bauten der Päpste

tätig[1]). Erst um die Jahrhundertmitte war die nordische Kunst reif, die Überlegenheit der gleichzeitigen italienischen Malerei zu erkennen. Jetzt wurden italienische Maler berufen. Simone Martini war in Avignon tätig[2]), und der Sienese galt als der größte Meister der Zeit.

Wie in Frankreich Avignon durch die Päpste, so wurde in Deutschland Prag durch Karl IV. für kurze Zeit zum kulturellen Mittelpunkt[3]). Hier entschieden sich jetzt die Schicksale der deutschen Malerei. Ein Nürnberger, Sebald Weinschröter[4]), war von 1348—55 Hofmaler des Kaisers Karl. Nikolaus Wurmser aus Straßburg[5]) löste ihn ab. 1357 wird er zum ersten Male erwähnt, 1359—60 als Hofmaler genannt. Als dritter gesellt sich ihnen ein Einheimischer, Theoderich von Prag, der um 1360 gestorben ist.

Die Herkunftsbezeichnung der Meister deutet auf die Abstammung der böhmischen Malerei aus den älteren Kulturzentren des Westens. Aber es fehlen die Spuren ihres früheren Wirkens, und auch in Böhmen selbst verknüpft sich mit den Namen keine Vorstellung greifbarer künstlerischer Persönlichkeiten. So müssen die Werke, die der Zeit ihrer Wirksamkeit entstammen, als allgemeines Zeugnis ihrer Ausdrucksform genommen werden, und sie bestätigen, was die Namen deuteten, die Beziehung zu dem deutschen Westen und darüber hinaus zu der gleichzeitigen Malerei Frankreichs und Italiens, mit der sie Kompositionstypen wie künstlerische Problemstellung verbinden. Unmittelbare Analogien finden sich in westlichen Gegenden, und man muß sich hüten, sie dort auf böhmischen Einfluß zurückführen zu wollen, nur weil der Stil in Prag durch eine größere Zahl von Werken besser belegt ist. Es wäre falsch, schon in dieser Frühzeit von einem böhmischen Stil im eigentlichen Sinne des Wortes zu sprechen. Die Kompositionen sind Gemeingut der Zeit, und in der sienesischen Malerei begegnen die Motive, die allen diesen Neuschöpfungen zugrunde liegen.

Eine Bilderfolge der Stiftskirche zu Hohenfurth mit Darstellungen aus dem Leben Christi ist das wichtigste unter diesen frühesten Denkmälern böhmischer Tafelmalerei. Die Glatzer Madonna (Abb. 3)[6]), schließt sich an, die durch ihren

---

[1]) Vgl. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 72.

[2]) Er wurde im Winter des Jahres 1339 berufen und starb in Avignon 1344.

[3]) Über die Beziehungen Prags zu Avignon vgl. Dvořák a. a. O. S. 43. Bischof Johann von Dražic lebte von 1320—29 in Avignon, er ließ nach seiner Rückkehr in Prag einen Palast erbauen, der nach den Beschreibungen an die Paläste Avignoneser Kardinäle erinnert. Aus Avignon brachte Johann die Bücher, die zum Grundstock der Bibliothek des von ihm in Raudnitz gegründeten Augustinerchorherrenstiftes wurden. Karl IV. war selbst zweimal in Avignon.

[4]) Gümbel, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII, S. 35 u. 512.

[5]) Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

[6]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1624.

Stifter zeitlich zwischen 1344 und 1364 festgelegt ist und der Gruppe die chronologische Stellung gibt.

Die Farbengebung der Glatzer Madonna mit ihren lichten, zarten Tönen, die an Fresken des italienischen Trecento gemahnt, deutet ebenso auf die Herkunft der Kunst des böhmischen Meisters wie die Form der Architekturmotive und die Kosmatenarbeit, die sie schmückt.

In der sienesischen Kunst waren ähnlich komplizierte Thronbauten zu Hause. Und wie in Duccios Werk, so wird in der Hohenfurther Passion beinahe pedantisch die Grundrißkonstruktion einer kompositionellen Anordnung erprobt. Gehäuse bauen sich um die Figuren. Eine Hütte der Geburt (Abb. 4) ist nun mehr als nur ein ideales Gerüst. Sie deutet die Örtlichkeit des Vorganges. Der entscheidende Schritt zur Neubegründung der Darstellung im Sinne einer freien Realitätsschilderung ist schon hier getan.



Abb. 3 Böhmischer Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts. Marienbild. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Hohenfurther Bilderfolge, die den frühesten Stil böhmischer Malerei repräsentiert, setzt in einem allgemeinen Sinne die Kenntnis der voraufgehenden italienischen Kunst voraus. Aber ein unmittelbarer Austausch der Kräfte ist nicht notwendig zu erschließen. Ihr Meister konnte ebensowohl aus dem Westen die Kenntnis italienischer Kompositionsformen nach Böhmen getragen haben, wie aus ihrem Ursprungsgebiet im Süden.

Wie in Avignon erst ein zweiter Stil auf die unmittelbare Berührung mit italienischer Kunst sich gründet, so in Prag. Und wie dort Simone Martini, so wurde hier Tommaso da Modena [1]) zum Begründer einer neuen Kunst. Er wurde nach Prag be-

[1]) Neuwirth, a. a. O. S. 93 versucht es wahrscheinlich zu machen, daß Karl IV. auf seinem Zuge von Udine nach Padua im Jahre 1354 Werke des Tommaso kennen lernte und ihn



Abb. 4 Böhmischer Meister der Mitte des 14. Jahrhunderts. Geburt Christi. Hohenfurth, Stiftsgalerie

rufen, und unter seinem Einfluß entwickelte sich eine eigene Malerschule in Böhmen.

Große Aufgaben waren den Künstlern gestellt. Die Burg Karlstein, Karls IV. Lieblingsschöpfung, sollte mit zahlreichen Gemälden geschmückt werden. Nikolaus Wurmser und Theoderich von Prag[1]) waren nacheinander hier tätig. Der Anteil beider läßt sich nicht mehr bestimmen. Aber sicher ist, daß der in sich homogene Stil der Karlsteiner Bilder in Abhängigkeit steht von der Kunst des Tommaso, und es ist wohl möglich, daß diesem selbst ein hervorragender Teil an dem Werke gebührt.

Die plastisch erfundenen Halbfiguren von Heiligen in Karlstein (Abb. 5) wären an ihrem Orte ein unbegreifliches Wunder, hätten sie nicht in weiter Entfernung ihre unmittelbaren Vorläufer in den Bildern der vier Evangelisten des Tommaso da

persönlich nach Prag berief. Vgl. auch J. Schlosser, Tommaso da Modena. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XIX.

[1]) Vgl. Neuwirth, a. a. O. S. 87 ff.

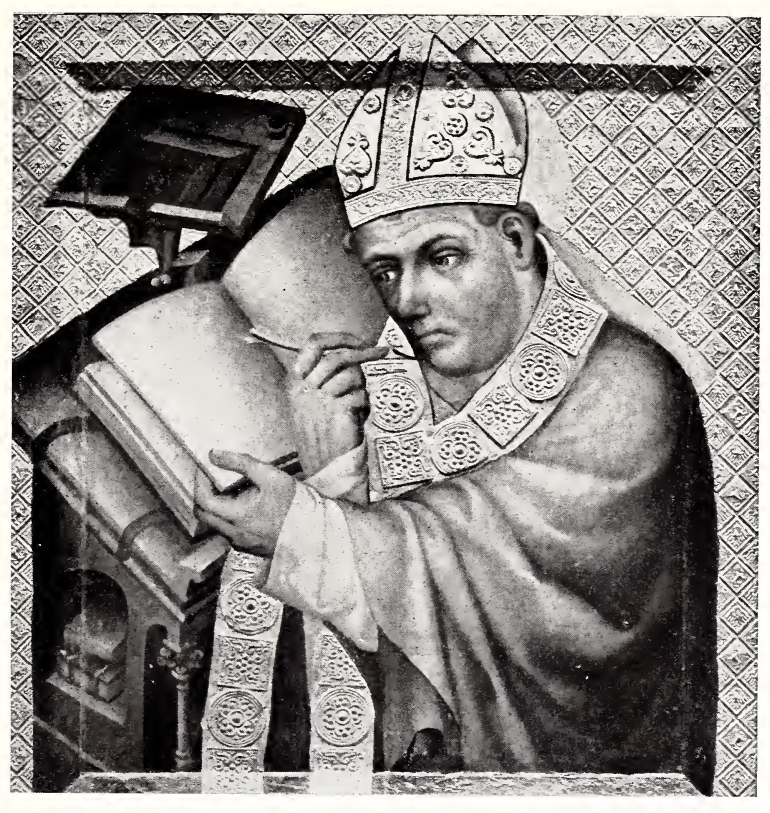


Abb. 5 Böhmischer Meister des 2. Drittels des 14. Jahrhunderts. Der heilige Augustin.
Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Modena in Treviso. Kein anderer als derselbe Tommaso gab in Karlstein die Anregung zu dem eigenartigen Bilderschmuck und wurde damit der Begründer einer Malerschule, die trotz ihrer italienischen Herkunft mit mehr Recht als jede andere die böhmische heißen darf.

Von der flächigen Figurenbildung der gotischen Malerei bis zu diesen energisch plastisch gebildeten Halbfiguren war ein weiter Weg in kurzer Zeit durchmessen. In sorgfältiger Modellierung ist die Innenzeichnung angelegt. Nase, Mund, Augen sind in plastischer Fülle gebildet. Bart und Haupthaar wird zur Masse geschlossen, nicht mehr in einzelne Strähnen aufgelöst. Im Vergleich mit dem alten Schema gotischer Zeichnung muten die Typen porträthaft an. Das Interesse sammelt sich nicht mehr in dem linearen Kontur allein. Die anmutige Kurve der Gestalten ist verloren. Gerade und fast vierschrötig stehen die Menschen. Die Falten legen sich breit und schwer um die Körper. Sie haben ihr Eigenleben verloren. Die Figuren stehen einzeln vor dem Grunde. Früher waren sie selbst ein Teil der Fläche. Nun sind sie ihr in starker Plastik aufmodelliert, besitzen ein anderes Maß von Rundung.

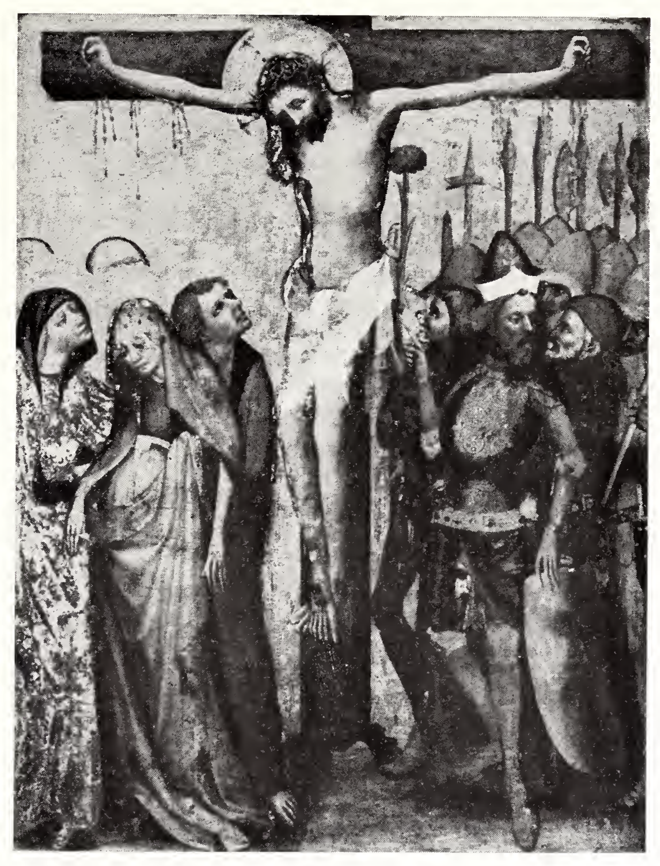


Abb. 6 Böhmischer Meister der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Altar von Mühlhausen. Stuttgart, Gemäldesammlung

Es ist eine einfachere, härtere Kunst. Die Versuche freier Raumdarstellung, die der Hohenfurther Meister gegeben hatte, scheinen weit in die Zukunft zu weisen, neben diesen primitiveren Gestaltungsformen. Aber er war unselbständig geblieben, weil er nur die alten Typen der byzantinischen Überlieferung weitergegeben hatte. So komplizierten Gebilden vermochte die böhmische Malerei nicht aus eigenem gleich reiche Kompositionen an die Seite zu stellen. Beschränkung ist das Zeichen der ersten Schritte, mit denen sie die eigene Schöpferkraft zu erproben unternimmt. Der Gedanke an Raumgestaltung durch reiche Bildarchitekturen tritt wieder zurück, und das andere Problem der Körperplastik stellt sich in den Vordergrund des Interesses.

Der zweite böhmische Stil, der unter italienischem Einfluß entstanden war, scheidet sich sichtbarer als jeder andere von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschland. Man mag sich vorstellen, daß die Kunst des Sebald Weinschröter

aus Nürnberg, des Nikolaus Wurmser aus Straßburg der Art des Hohenfurther Meisters glich. Reicht Wurmsers Tätigkeit noch in die neue Zeit, so mußte er nun in Böhmen selbst unter dem Einfluß des Tommaso da Modena von Grund auf umgelernt haben.


Abb. 7 Meister von Wittingau. Kreuzigung Christi. Prag, Rudolfinum

Ein Werk, das die typischen Merkmale des zweiten böhmischen Stiles trägt, kann in westlichen Gegenden nur als böhmischer Import gedeutet werden. So müßte das gemalte Altarwerk[1]), das bis nach Schwaben gelangte (Abbild. 6), auch ohne die ausführlichen Inschriften nach Böhmen lokalisiert werden[2]). Ein Mühlhausener Bürger war der Auftraggeber, und daß er den Altar aus dem fernen Prag kommen ließ, zeugt für die Erkenntnis von der Überlegenheit böhmischer Malerei der achtziger Jahre. Bald allerdings änderten sich die Verhältnisse. Nur für kurze Zeit blieb Prag der Vorort deutscher Malerei. Mit dem Erlöschen der Tätigkeit jener Meister, die unter dem persönlichen Eindruck des Tommaso da Modena gestanden hatten, und deren Werk auch zu ihrer Zeit möglicherweise eine dünne Oberschicht bildete, kam die nordisch-gotische Strömung wieder zur Herrschaft. Nicht ohne daß die Schule,

[1]) Stuttgart, Gemäldesammlung Nr. 94. Vgl. Konrad Lange, „Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar“ in: Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet, Freiburg 1906.

[2]) Reinhart von Mühlhausen, der sich in Prag ansässig gemacht hatte, stiftete es von dort im Jahre 1385 in seine schwäbische Heimat. Auch ohne diese dokumentarische Bestätigung mußte die Ähnlichkeit mit dem Votivbild des Erzbischofs Očko von Wlaschim auffallen, die weit genug geht, den Gedanken an eine Entstehung in der gleichen Werkstatt nahe zu legen. (Abb. im Klassischen Bilderschatz Nr. 397.)



Abb. 8 Meister von Wittingau. Drei Apostel. Prag, Rudolfinum

die man durchgemacht hatte, ihre deutlichen Spuren hinterließ.

Die neuen Werke, die einen dritten böhmischen Stil repräsentieren (vgl. Abb. 7), stellen sich wiederum ein in den allgemeinen Zusammenhang ihrer Zeit. Ihr besonderer Formencharakter macht sie kenntlich als Zeugnisse böhmischer Art. Darüber hinaus weist ihre stilgeschichtliche Stellung auf den größeren Zusammenhang nordalpiner Kunst um die Wende des 14. Jahrhunderts überhaupt.

Die schwellende Modellierung der Körper und Köpfe, die massige Behandlung der Haare läßt noch den Eindruck der Kunstweise des Tommaso erkennen. Aber die Gewänder schneiden nicht mehr in harter Horizontale ab. Sie schwingen am Boden hin. Die Gestalten selbst werden einbezogen in die rhythmischen Kurven. Und die Empfindsamkeit der alten gotischen Linie steigert sich in ihrer neuen Form zur heftigsten Leidenschaft des Bewegungsausdrucks.

Die Heiligengestalten auf den Rückseiten der Passionstafeln aus Wittingau (Abb. 8)[1]) geben den Typus der neuen Menschheit. Da sind noch die geschwungenen gotischen Gestalten, das melodische Ausklingen der Gewandkurven, das zierliche Fassen der Hände und das empfindsame Sichwenden der Köpfe. Aber die Gesichter sind plastisch durchgebildet, Augen, Nase und Mund sind nicht mehr zeichnend eingetragen, sondern modelliert. Kräftig springen die Nasen hervor ähnlich wie in den Halbfigurenbildern von Karlstein, weich liegen die Augen zurück und schwellen die Lippen. Zugleich sind die Falten der Gewänder breiter und voller geworden. Der Stoff hat Volumen und Schwere, schiebt sich in Massen zusammen, die in dichten Röhren herniederhängen.

[1]) Prag, Rudolfinum. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Prag 1912, Taf. XXVI und XXX.

Findet man um die Jahrhundertwende in westlichen Gegenden Werke, die Beziehungen zu gleichzeitigen böhmischen Kompositionen verraten, so darf nicht mehr ohne weiteres der Schluß auf eine Wanderung der Form gezogen werden. Denn der dritte böhmische Stil ist gleich dem ersten wiederum nur Teil einer allgemeinen Kunstsprache, deren Bereich nördlich der Alpen bis weit nach Frankreich hinein sich erstreckte.

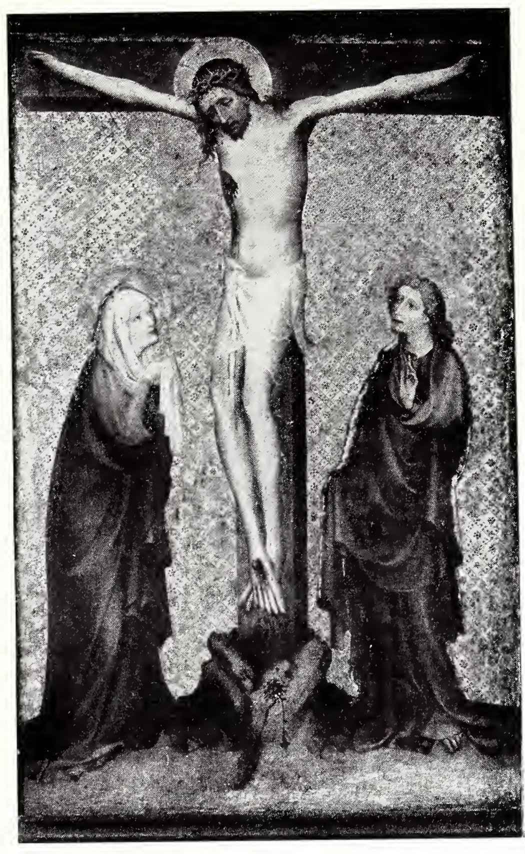


Abb. 9 Bayerischer Meister um 1400. Kreuzigung Christi (Altar aus Pähl). München, Nationalmuseum

So ist die Verwandtschaft der späteren Kruzifixbilder in Hohenfurth[1]) mit einem Kreuzigungsaltar[2]) zu erklären, der auf bayerischem Gebiete, im Schlosse Pähl bei Weilheim, gefunden wurde (Abb. 9). Beide Werke stehen einander so nahe, daß es schien, als müßten sie der gleichen Werkstatt entstammen. Aber die Voraussetzung einer gemeinsamen Vorlage erklärt ebenso die ähnlichen Züge, und die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, daß in Frankreich das Urbild beider zu suchen ist[3]).

Die Kreuzigung des Pähler Altars gehört zu den zartesten, stimmungsvollsten Werken der Zeit. Der Leichnam Christi hängt still und wie in ruhiger Ergebung am Kreuze. Maria blickt zu ihm auf. Sie hebt das Schleiertuch, ihr Auge zu trocknen. Ihr Schmerz ist stille Gefaßtheit. Und Johannes scheint sie zu trösten. Er spricht leise Worte, die er mit zierlicher Gebärde begleitet.

Die Überlieferung weiß nichts über die Herkunft des Pähler Altars, und es liegt kein zwingender Grund vor, den Ort seiner Entstehung von dem seiner Aufbewahrung weit abzurücken. Aus dem gleichen Grunde muß eine zweite Kreuzigung,

---

[1]) Prag, Rudolfinum. Ernst a. a. O. Taf. XXV.

[2]) München. Nationalmuseum Nr. 8.

[3]) Wie die Erinnerung an solche Werke bewahrt wurde, zeigt das Modellbüchlein eines wandernden Gesellen (J. Schlosser, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXIV), das sich in Wien erhalten hat. Unter den Kopftypen berühmter französischer Werke, die hier in Zeichnungen festgehalten sind, finden sich die Geschwister der



Abb. 10 Bayerischer Meister vom Ende des 14. Jahrhunderts. Kreuzigung Christi. München, Nationalmuseum

die aus der Augustinerkirche zu München stammt (Abb. 10)[1]), dem bayerischen Kunstgebiete zugerechnet werden. — Sie gehört nicht derselben Hand wie die Pähler Tafel. Ihr Stil ist ein anderer. Neben der Stille lyrischer Stimmung steht hier das Pathos gewaltiger Leidenschaft. Es kündet einen anderen Geist, wie der Leichnam am Kreuze hängt. Der Kopf ist in beinahe rechtem Winkel gewaltsam auf die linke Schulter gedrückt, gewaltsam straffen sich die Arme und drängen die Hüften nach rechts hinüber. Alle Leidenschaftlichkeit des Schmerzes bricht hervor in Maria und Johannes unter dem Kreuze. Maria blickt zu Boden, die gefalteten Hände in namenlosem Leid zum Kinn erhoben. Johannes hat den Kopf emporgeworfen. Er krampft die Hände vor der Brust ineinander, als sollte die eine die andere hindern, sich von der Gewalt des Schmerzes zu leidenschaftlichem Tun hinreißen zu lassen. Die Gebärde wird getragen durch den ungeheueren Schwung der Gewandlinie, der die Gestalt in eine zum äußersten gesteigerte Geste zusammenreißt. Und die Kurven der Gewänder klingen aus in der energiegesättigten Schlangenlinie des Weges, der hinter dem Kreuze landeinwärts führt.

Die Werke dieses Stiles sind weithin verbreitet nördlich der Alpen, und es ergibt sich selten ein anderer Anhalt ihrer Lokalisierung als der Ort ihrer Aufbewahrung. Zur Begründung einer bayerischen Sonderart reichen die isolierten

---

Gestalten des Pähler Altars. Von den Möglichkeiten der Typenwanderung gibt dieses Büchlein, das von der Gesellenfahrt heimgebracht, gewiß in der Werkstatt zu Hause eifrig zu Rate gezogen wurde, eine neue erwünschte Anschauung.

[1]) München, Nationalmuseum, Nr. 2—3.



Abb. 11 Mittelrheinischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Kreuzigung Christi. Mainz, Stephanskirche

Zeugnisse nicht aus, um so weniger, als jedes von ihnen einen eigenen und scharf umrissenen Charakter verrät, der einem werkstattmäßigen Zusammenhang widerstrebt.

Etwas günstiger liegen die Verhältnisse am Mittelrhein, wo der Bestand erhaltener Gemälde der Zeit reicher ist, und auch historische Hinweise nicht ganz fehlen. Man kann hier von zwei Stilformen reden, deren eine den bayerischen und böhmischen Tafeln aus der Zeit um die Jahrhundertwende in einer allgemeinen Art sich zur Seite stellt, während die andere zum ersten Male mit einem Meisternamen in Verbindung tritt. Wieder ist das charaktervollste Werk der Zeit eine Kreuzigung (Abb. 11), die sich an edler Anmut mit der des Pähler Altars wohl messen kann[1]). Der dreifigurige Typus ist diesmal verlassen. Maria und Johannes sind zur Linken zusammengenommen. Rechts steht der Hauptmann, der zu zwei Pharisäern die Worte spricht: „Wahrlich, dieser war Gottes Sohn." Meisterlich schließt sich die Gruppe der Klagenden zu einer ausdrucksvoll statuarischen Silhouette. Alle Kunst bildlicher Erzählung kann diesen einen, ganz starken Eindruck nicht aufwiegen.

Der Mainzer Kreuzigung[2]) kommen im Bereiche der mittelrheinischen Kunst am nächsten die großen Altäre aus Friedberg (Abb. 12)[3]) und Siefersheim[4]) mit den repräsentativen Darstellungen des Gekreuzigten und einzelner Heiligen in goti-

---

[1]) Mainz, Stephanskirche. F. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 54, Taf. LV.

[2]) Die von A. Schmarsow als mittelrheinisch bestimmte Kreuzigung des Brüsseler Museums (vgl. Zeitschr. f. christl. Kunst, XXIV, 1911, Sp. 129) scheint vielmehr französischen Ursprungs zu sein.

[3]) Darmstadt, Museum. Back, a. a. O. S. 38, Taf. XXXIII—XLIII.

[4]) Darmstadt, Museum. Back, a. a. O. S. 49, Taf. XLIX.



Abb. 12 Mittelrheinischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts Kreuzigung Christi (Friedberger Altar). Darmstadt, Museum

scher Architektur, die von der ausgedehnten Wirksamkeit des Stiles am Mittelrhein Zeugnis ablegen. In vollem Kontrast dagegen zu den eng anliegenden Gewändern der schlanken Heiligen des Friedberger Altars stehen auf den Altären aus Seligenstadt (Abbild. 13)[1]) und Bornhofen[2]) die mächtigen Gewandmassen, die in breit ausladenden, voluminösen Röhrengeschieben an den Seiten der Körper herniederhängen.

Der Gegensatz läßt sich schwerlich als Zeugnis einer Entwicklung deuten. Die andere Gewandform ist gewiß nicht hier entstanden, denn sie findet sich weithin verbreitet. Und nur eine zufällige Überlieferung gibt einen Anhalt für die Möglichkeit ihrer Zurückführung auf besondere Quellen. Von dem Bornhofener Altar führt eine Spur bis nach Böhmen hin. Als Meister des Werkes wird ein Berthold von Nördlingen[3]) genannt, der im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts tätig war. Die Herkunftsbezeichnung weist in fränkisches Stammesgebiet. Dorther muß der Meister in die westlichen Rheinlande eingewandert sein, und sein Stil führt über Nördlingen hinaus nochmals weiter östlich bis in die Karlsteiner Kreuzkapelle bei Prag, wo die breit untersetzte Maria der Kreuzigung vom Bornhofener Altar (Abb. 14) die nächste Verwandte findet[4]). Der Zusammenhang ist keineswegs überraschend, denn alle Wahrscheinlichkeit spricht

[1]) Darmstadt, Museum, Back, a. a. O. S. 70, Taf. LXIII—LXVI.

[2]) Bonn, Provinzialmuseum. Back, a. a. O. S. 72, Taf. LXVII u. LXVIII.

[3]) In Nördlinger Archiven 1406—1430 erwähnt. Vgl. Back, a. a. O. S. 73.

[4]) Neuwirth, a. a. O. Taf. XXXI. Auch dieser Kreuzigungstypus stammt aus Italien, wie die ganz handwerkliche Wiederholung in S. Zeno zu Verona zeigt, die auf den ur-



Abb. 13 Mittelrheinischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Altar aus Seligenstadt. Darmstadt, Museum

dafür, daß der Meister, der aus Nördlingen stammte, in dem benachbarten Nürnberg seine künstlerischen Anregungen empfangen hatte. Hier finden sich in dem Deichsler Altar (Abb. 15)[1]) und dem Imhof-Rothflasch-Epitaph[2]), das nach 1413 entstand, wiederum Analogien zu den schweren Faltengehängen, die Bertholds Heilige tragen. Die stark ausgebogenen Gestalten des Deichsler Altars, von deren Armen und Hüften die mächtigen, aus tiefen Röhren gebildeten Faltengehänge senkrecht abwärts streben, nähern sich dem Typus jener gotischen Heiligen der Tafeln aus Wittingau, aber ihren Zügen fehlt der Schmelz der zarten Modellierung, der noch den Heiligen des Pähler Altars eignet. Sie sind härter, düsterer, von der Art jener klobigen Gestalten, die von der böhmischen Malerei unter

sprünglich italienischen Prototyp der böhmischen Darstellung hinführt. Auf dieselbe Quelle geht endlich das Kreuzigungsbild in Laufen an der Salzach zurück (Abb. bei Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, Taf. 7), wo die unmittelbare Herkunft aus Italien sich unschwer erklärt. Eine Abwandlung des gleichen Urtypus in dem Missale Komarum der Salzburger Studienbibliothek.

[1]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1207–10.

[2]) C. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908, S. 40, Taf. IV.

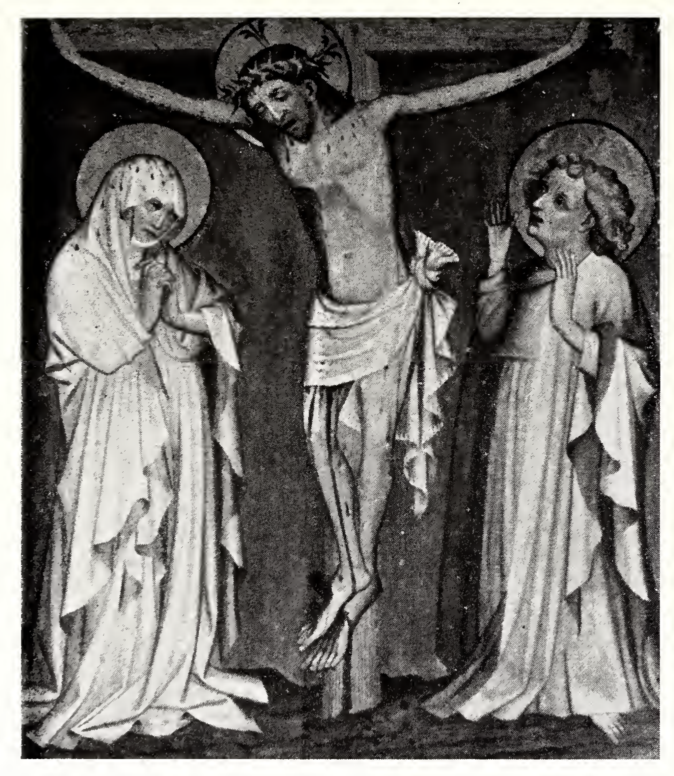


Abb. 14 Meister Berthold von Nördlingen. Kreuzigung Christi (Bornhofener Altar). Bonn, Provinzialmuseum

dem Einfluß des Tommaso gebildet worden waren.

Daß Nürnberg in der Frühzeit seiner malerischen Entwicklung von Böhmen abhängig war, ist nicht nur stilgeschichtlich zu belegen, sondern auch historisch beglaubigt. Und mit dieser Tatsache ist der sicherste Beweis einer rückläufigen Befruchtung der oberdeutschen Malerei von dem für kurze Zeit blühenden östlichen Kunstzentrum in Böhmen gegeben. Im Jahre 1361 war Karl dem Vierten hier sein Sohn Wenzel geboren worden. Zur Feier des Tages ließ er die Reichskleinodien und Heiligtümer von Prag nach Nürnberg kommen und am Marktplatz auf dem Altan der Frauenkirche ausstellen, die auf sein Geheiß an Stelle des abgebrochenen Judenviertels erbaut worden war. Er selbst zeigte sich dem versammelten Volke im kaiserlichen Ornat, das Schwert Karls des Großen in den Händen.

Solches Schaugepränge zog gewiß auch die Künstler nach sich, und unter den mitgebrachten Heiligtümern erregte vielleicht manch ein Altärlein das Staunen der einheimischen Maler. Nürnberger Urkunden[1]) aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts berichten in der Tat von Bildern, die aus Prag eingeführt wurden, und wenigstens ein einwandfrei zu bestimmendes künstlerisches Dokument bestätigt den historischen Bericht. Die sogenannte Imhof-Madonna in der Lorenzkirche (Abb. 16) wiederholt ein offenbar hochberühmtes und auch in Böhmen häufig vorkommendes Marienbild, das gewiß als ein gefeiertes Gnadenbild schon seit langem in einer Nürnberger Kirche hing und wahrscheinlich auf den besonderen Wunsch des Bestellers noch im Jahre 1449 für ein Epitaph kopiert wurde[2]).

---

[1]) Gebhardt, a. a. O. S. 30.

[2]) Mehrere Beispiele für ähnlich formulierte Aufträge, die Wiederholungen bekannter

Die Beziehungen der nürnbergischen Kunst zu dem zweiten böhmischen Stil, dem auch die noch zahlreich erhaltenen Halbfigurmadonnen beizuzählen sind, die sämtlich auf sienesische Vorbilder zurückgehen, läßt sich besser belegen, als es sonst in der noch vielfach dunklen Frühzeit deutscher Tafelmalerei möglich ist. Trotzdem muß man sich auch hier vor allzu weitgehenden Folgerungen hüten. Es geht keineswegs an, die nürnbergische Kunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts lediglich aus böhmischen Voraussetzungen erklären zu wollen. Wohl gemahnen manche Züge in dem Hauptwerk der Zeit, dem Imhof-Altar der Lorenzkirche mit der Marienkrönung auf der Mitteltafel (Abb. 17), der zwischen 1418 und 1421 entstanden sein muß, noch an böhmische Vorbilder vom Typus der sienesischen Madonnen. Das gefältelte Kopftuch mit dem geschlängelten Saume findet in Prag vielfache Parallelen, und ebenso weist die Gewandbildung und die starke Modellierung der fast groben Gesichtszüge auf die Herkunft von dort.



Abb. 15 Nürnberger Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. (Deichsler Altar.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Aber gleicherweise ordnet das schöne Werk sich der Gesamtheit nürnbergischer Tafelbilder der Zeit ein, die von einem reichen und bodenständigen Kunstleben Zeugnis ablegen. Neben den böhmischen Einflüssen ist mit einer älteren einheimischen Tradition zu rechnen, und es scheint, daß es auch an unmittelbarer Berührung mit Italien nicht gefehlt hat. Das umfänglichste Werk der Zeit, der große Bamberger Altar von 1429 (Abb. 18)[1], geht sichtbar auf Anregungen aus Toskana zurück. Die Anordnung der Kreuzabnahme leitet sich von einem siene-

Kunstwerke fordern, sind in der französischen Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts bekannt Vgl. Michel, Histoire de l'art, III, I, 107. Paris 1907.

[1]) München, Nationalmuseum Nr. 329.



Abb. 16 Nürnberger Meister der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Imhof-Madonna. Nürnberg, Lorenzkirche

sischen Vorbilde her[1]). Diese Tatsache allein würde kaum zur Begründung einer direkten Beziehung zu Italien genügen. Denn das Schema der Komposition konnte auch durch nicht-italienische Zwischenglieder vermittelt werden. Aber die Formengebung läßt auf toskanische Schulung schließen und zeugt von einer eigentümlich selbständigen Verarbeitung südlicher Anregungen.

Die Persönlichkeit des Meisters, der den Bamberger Altar geschaffen hat, ist schwer zu fassen[2]). Vergeblich ist versucht worden, mit den Künstlernamen, die in Nürnberger Urkunden vom Anfang des Jahrhunderts genannt werden, die erhaltenen Werke in Verbindung zu bringen[3]) und dem Meister Berthold Landauer, der der berühmteste war, mit dem Bamberger Altar zugleich die besten Tafelbilder der Zeit zu geben.

Die Bildergruppe, die unter Meister Bertholds Namen zusammengestellt wurde, ist in sich keineswegs einheitlich, und die neueren Versuche, die sie in ihre Teile zerlegen wollten, haben noch an keiner Stelle eine greifbare Persönlichkeit ergeben.

Auch von dem angeblich ältesten Nürnberger Tafelmeister blieben nicht mehr als nur zwei isolierte Werke, auf Grund deren seine Herkunft aus dem böhmischen Kunstkreise behauptet wurde. Die Anordnung des Kindermordes von der einen der zwei Flügeltafeln, die als das früheste Dokument nürnbergischer Tafelmalerei gelten (Abb. 19), gehört einem weit verbreiteten Kompositionstypus, der letzten

---

[1]) Vgl. Hans Semper, Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars im Nationalmuseum von München. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 71, 1910.

[2]) Voll nimmt ohne tristigen Grund den Meister des Bamberger Altars als Haupt einer Bamberger Malerschule (Vorrede zum Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908). Dagegen wendet sich Gebhardt, a. a. O. S. 51, der einen Nürnberger „Meister des Bamberger Altars" aufstellt.

[3]) Vgl. H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt a. M. 1891, und C. Gebhardt, a. a. O.



Abb. 17 Nürnberger Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Imhof-Altar. Nürnberg

Endes auf byzantinische Erfindung zurückgeht und auf italienischem Boden ebensogut wie nördlich der Alpen nachweisbar ist, ohne daß im einzelnen Falle der Weg, auf dem die Formen vom Süden nach dem Norden wanderten, sich einwandfrei bestimmen ließe. Der gleiche Typus des Kindermordes kehrt noch öfter in der deutschen Malerei wieder, einmal am Mittelrhein[1]), wo er ohne weiteres auf Grund der Verwandtschaft mit der Nürnberger Tafel ebenfalls als böhmischer Import angesprochen wurde, und zum anderen auf zwei Altären des Meisters Bertram im Hamburg.

Sprechen andere Gründe dafür, wie in Nürnberg, so wird es immerhin glaubhaft, daß die Komposition über Prag nach Oberdeutschland gelangte. Am Mittelrhein ist die Voraussetzung der gleichen Herkunft ebenfalls nicht ganz von der Hand zu weisen. Schwerlich aber läßt sich auch Meister Bertram um dieser ikonographischen Beziehung willen in Abhängigkeit von Böhmen bringen.

Meister Bertram[2]) muß noch vor der Jahrhundertmitte geboren sein, denn schon 1367 ist seine Tätigkeit für den Rat der Stadt Hamburg bezeugt. Die Ent-

---

[1]) Altar von Schotten. Back, a. a. O. S. 53, Taf. LII.

[2]) A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905.



Abb. 18 Fränkischer Meister von 1429. Kreuzigung Christi (Bamberger Altar). München, Nationalmuseum

deckung seiner Persönlichkeit war einer der glücklichsten Funde der neueren Kunstforschung, da zum ersten Male in der Geschichte der Frühzeit deutscher Malerei das Leben und Wirken eines Meisters greifbare Gestalt gewann. Aber sein Werk ist weniger überraschend und nicht so einzigartig, wie es seinem Entdecker schien, der es als erstes Zeugnis einer bodenständigen hamburgischen Kunst verstehen wollte, anstatt es im Zusammenhange der Kunstäußerungen seiner Epoche überhaupt zu begreifen. So kam es, daß Allgemeingut der Zeit Bertram allein zum Verdienst gerechnet wurde. Die naturalistischen Einzelbeobachtungen, die ein Kennzeichen der Spätgotik überhaupt sind, wurden für entwicklungsgeschichtlich bedeutsam und zukunftsreich erklärt.

Meister Bertram stammte aus Minden, und in der weiteren niederrheinischen Gegend sind die Wurzeln seiner Kunst zu suchen, die keineswegs zu den fortschrittlichen Äußerungen der Zeit gezählt werden kann, vielmehr bereits Kennzeichen eines Rückbildungsprozesses aufweist, die aus der isolierten Stellung des Meisters in seiner neuen Heimat Hamburg zu erklären sind. Auch Bertram schöpft aus dem gemeinsamen Besitz der mittelalterlichen Kunst an überlieferten Kompositionstypen. Auch in seinem Werk sind die Elemente der neuen Raumdarstellung kenntlich. Aber nirgend sonst sind die Formen der Bildarchitektur so wenig in ihrer ursprünglichen Bedeutung verstanden wie in Meister Bertrams Grabower Altar (Abb. 20 u. 21)[1]), der im Jahre 1379 fertig stand. Alle die oft überraschend naturwahren Züge, die in dem Werke begegnen, sind gleichsam aufs Geratewohl aufgelesen. Der Formenbildung liegt überall das alte Flächenschema zugrunde. Der Maler bleibt die Rechenschaft schuldig über die Lagerung der Glieder und die räumlichen Möglichkeiten der Körperbildung. Das ist seine Beschränkung und seine Freiheit zugleich. Er schaltet mit den Formen nicht anders als der gotische

[1]) Hamburg, Kunsthalle.



Abb. 19 Nürnberger Meister um 1400. Kindermord. Nürnberg, Germanisches Museum

Zeichner, der nur das Gesetz der Fläche kennt und den Umriß zum Träger des Ausdrucks macht. Die Körper beginnen eben erst, sich zu runden, die Faltenzüge bekommen Tiefe, Röhren fangen an, sich zu bilden, wo der Stoff frei herniederhängt, und die Gehäuse wachsen noch nicht um die Figuren zusammen.

Sehr merkwürdig ist es nun zu beobachten, wie in einem um mehr als ein Jahrzehnt später entstandenen Werke, dem Buxtehuder Altar (Abb. 22 u. 23)[1]), der Meister selbst die Mängel seiner Frühzeit zu korrigieren scheint. Dem Thron des Herodes vom Grabower Altar fehlte die Verbindung zwischen Sitz und Bedachung. Nicht selten sind auch sonst in dem gleichen Altarwerke Dächer, die ähnlich stützenlos über den Köpfen der Figuren schweben. Der Hütte, in der das Christkind geboren ward, gebricht es an wesentlichen Teilen. Eine Raumvorstellung, die der Bildung der einzelnen Elemente immanent ist, wird sorglos verlassen, und ein entwickeltes Raumbild, das den Urtypen der Darstellungen zugrunde liegt, ohne Verständnis für seine tiefere Bedeutung zerstückelt, um in losgelösten Teilen mit keinem anderen Sinn als dem des Flächenschmucks zum Vortrag gebracht zu werden.

Das Dach des neuen Thrones, von dem der Herodes des Buxtehuder Altars dem Morden der Knaben zuschaut, schwebt nicht mehr in der Luft. Es ist fest mit

[1]) Hamburg, Kunsthalle.



Abb. 20 Meister Bertram. Kindermord (Grabower Altar). Hamburg, Kunsthalle

seinem Unterbau verbunden. Die Hütte der Geburt hat alle Stützen, die sie braucht, und sie ist als räumliches Gebilde gedacht, nicht mehr nur flächenhafter Rahmen. Ein Engel beugt sich über das Dach, ein anderer wird in der Tür zur Hälfte sichtbar. Die gemeinsame Bodenfläche bleibt gewahrt. Die Forderung einheitlicher Raumbehandlung ist klar gestellt.

Mit dieser Erkenntnis wächst Meister Bertram nicht über seine Zeit und Umgebung hinaus. Nun erst ordnet er sich ihr restlos ein. Sein früheres Werk zeugte von provinzieller Abgeschiedenheit, das neue erst stellt sich ein in den Entwicklungszusammenhang nordischer Kunst der Epoche des Meisters. Damit ergibt sich bei aller Verwandtschaft in Motiven und Formengebung ein so prinzipieller Gegensatz der beiden Hauptwerke des Meisters, daß die Frage entsteht, wie in dem entlegenen Hamburg Bertram die neue Erkenntnis kommen konnte.

Ein biographisches Datum hilft, die Schwierigkeit zu deuten. In der Zeit zwischen der Entstehung der beiden Altäre ist Bertram in Italien gewesen[1]). Die Betrachtung seiner Werke allein hätte gewiß nicht zu dem überraschenden Schlusse geführt, daß Bertram die weite Reise über die Alpen unternommen hat. Kein Motiv giottesker Kompositionen begegnet, keine Andeutung florentinischer oder sienesischer Gestaltungsform. Der Kindermord des Buxtehuder Altars unterscheidet sich nur wenig von der Darstellung des Grabower Flügels, obwohl Bertram gewiß eine der eindrucksvollen trecentesken Neugestaltungen des Themas inzwischen gesehen hatte. Die Möglichkeit so kühner Umbildung kam ihm nicht in

---

[1]) Die Reise des Meister Bertram ist mit einer an Gewißheit reichenden Wahrscheinlichkeit zu erschließen. In seinem ersten Testamente, das 1390 datiert ist, gelobte Bertram eine Pilgerfahrt nach Rom. Sein zweites Testament vom Jahre 1410 tut dieses Gelübdes nicht mehr Erwähnung. Hätte er es in der Zwischenzeit nicht erfüllt, so hätte er nun für Stellvertretung sorgen müssen. Tut er das nicht, so muß man annehmen, daß er wirklich die Reise nach Rom ausgeführt hat. (Schon ein Hofmaler Philipps des Kühnen, namens Jean d'Arbois, war in Italien gewesen. Jacques Coeur, der aus Brügge stammte und in Paris ansässig war, wurde nach Mailand berufen.)

den Sinn. Sorglich formt er das alte Schema weiter. Aber die tiefere Bedeutung der Kompositionsformen, die er zu brauchen gewohnt war, geht nun erst ihm auf. Die Rückbildung, die sie unter seinen Händen in Hamburg erfahren hatten, wo der Meister fern von Mitstrebenden lebte, wird aufgehalten, als ein Zufall ihn in das Land führte, aus dem die ersten Anregungen zu der Entwicklung der neuen räumlichen Darstellungskunst nach dem Norden gelangt waren.



Abb. 21 Meister Bertram. Geburt Christi (Grabower Altar). Hamburg, Kunsthalle

Meister Bertrams Italienfahrt blieb keineswegs spurlos in seinem Werke, aber ihre Wirkung äußerte sich anstatt in sichtbaren Entlehnungen aus dem fremden Formenschatze, in den tieferen Motiven allgemeiner Stilbildung. Man hätte kaum gewagt, aus solchen allein auf ein so einschneidendes persönliches Erlebnis zu schließen. Um so rascher ist man bereit, an unmittelbare Berührung zu glauben, wo neben der Wanderung allgemeiner Kompositionstypen auch die Übernahme einzelner Formelemente sich erweisen läßt, wie es in einem Golgathabilde des Kölnischen Museums[1]) der Fall ist. Aus paduanischen Werken ward hier die Umbildung der repräsentativen Versammlung unter dem Kreuz zur Wiedergabe eines zeitlich und räumlich einheitlichen Geschehens, die das italienische Trecento vollzogen hatte, mit allen Einzelheiten übernommen[2]). Typisch für die neue Bildform ist die von zahlreichen Reitern belebte Menge, die Gruppe der Frauen, die sich um die ohnmächtig hinsinkende Maria bemühen, die Soldaten, die um Christi Rock würfeln. Auch Magdalena, die den Kreuzesstamm umklammert, begegnet ähnlich in toskanischen Kreuzigungsbildern. Und zu diesen allgemeinen Übereinstimmungen kommt endlich eine unmittelbare Entlehnung des kölnischen Meisters aus dem Kreuzigungsfresko des Altichiero im Santo zu Padua[3]). Trotzdem wäre es voreilig, auf Grund dieses einen Motivs mit Sicher-

[1]) C. Aldenhoven: Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck, 1902, S. 104, Taf. 27.

[2]) Vgl. den Aufsatz des Verfassers über „Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei", Zeitschr. f. bild. Kunst, Leipzig, XXV, 1914, S. 145.

[3]) Die Frau links mit dem Kind an der Hand.



Abb. 22 Meister Bertram. Kindermord (Buxtehuder Altar). Hamburg, Kunsthalle

heit folgern zu wollen, daß der kölnischen Kunst der Darstellungstypus des vielfigurigen Golgathabildes durch die zufällige Italienfahrt eines Meisters vermittelt wurde, und der Schluß auf das individuelle Erlebnis eines einzelnen ist um so vorsichtiger zu ziehen, als die Ableitung der kölnischen Kunst an vielen Stellen in die gleiche Richtung weist, und als Mittelglied zwischen Italien und den Niederrhein das südfranzösisch-burgundische Kunstgebiet sich einschiebt, von wo die abgewandelten Darstellungstypen des italienischen Trecento rheinabwärts getragen wurden.

Die kölnische Malerei trat als erste in den Gesichtskreis der deutschen Kunstforschung ein. So wurde sie lange Zeit als absolute Größe und bodenständiges Gewächs genommen, und es ist begreiflich, daß die eingewurzelte Vorstellung der Erkenntnis ihrer Abhängigkeit von anderen gleichzeitigen Kunstäußerungen im Wege stand.

Die deutschen Romantiker haben dem Meister Wilhelm, auf dessen Namen sie die anmutigsten Malereien in Köln tauften, den späten Ruhmeskranz gewoben. Die neuere Forschung mußte seinen Namen wieder preisgeben, da die chronologische Stellung der Werke, die ihm zugeschrieben wurden, nicht zu den überlieferten Daten stimmt. Einen Meister Wilhelm von Herle nennen die Kölner Schreinsbücher von 1358 bis 1372. 1378 wird die Teilung seiner Erbschaft vollzogen. Damals war er also bereits verstorben. Diese Eintragungen verdienen mehr Glauben als die Datierung des Limburger Chronisten, der unter dem Jahre 1380 notiert: „Item in diser zit war ein maler zu Collen, der hiß Wilhelm, der was der beste maler in (allen) duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet“[1]). Sicher ist beide Male die gleiche Persönlichkeit gemeint, denn es ist unwahrscheinlich, daß zwei berühmte Meister des gleichen Namens zur selben

[1]) Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Zeitschr. f. christl. Kunst 1895, VIII, Sp. 99.

Zeit tätig waren. Für die Werke der Jahrhundertwende aber scheidet Meister Wilhelms Name damit aus. Mit besseren Gründen sind die Wandmalereien im Hansasaale des Rathauses für ihn in Anspruch genommen worden[1]). Die Reste, die in neuerer Zeit zum Vorschein kamen, einige bärtige Köpfe in noch rein gotischer Formensprache (Abbild. 24)[2]) bezeichnen die stilistische Stellung des wirklichen Meister Wilhelm und rücken die Werke, die mit dem Wilhelm der romantischen Geschichtsschreibung verbunden wurden, weit aus dem Bereiche seiner Möglichkeit.



Abb. 23 Meister Bertram. Geburt Christi (Buxtehuder Altar). Hamburg, Kunsthalle

Damit zugleich fällt aber auch die alte Vorstellung von der Schöpfung der kölnischen Malerei als der persönlichen Tat eines überragenden Meisters, dessen Einfluß alles zugeschrieben wurde, was seinem Stile zu gleichen schien, wie kölnische Einflüsse in Frankreich und den Niederlanden und bis nach Oberitalien hin vermutet wurden. Ohne Zweifel weisen die Beziehungen nur darauf, daß auch Köln sich in die allgemeine nordalpine Entwicklung der Zeit einstellt. Die Kunst an den Höfen der burgundischen Herzöge ist die Quelle, aus der die kölnischen Maler schöpfen. Hier war die Durchdringung des gotischen Flächenstils mit der neu entdeckten Körper- und Raumkunst von einer Generation von Meistern für alle Folgezeit und in einer für ganz Nordeuropa gültigen Form vollzogen worden. Dijon besaß jetzt als künstlerisches Zentrum höhere Bedeutung für den Norden als Italien selbst. Denn dort schlug die Entwicklung Bahnen ein, die von den Möglichkeiten nordischer Kunst zunächst immer weiter abführten, während hier in Burgund ein Stil entstand, der für lange Zeit sich zeugungskräftig erwies und für alle Folge maßgebende Probleme nordischer Malerei ihrer ersten Lösung entgegenführte.

---

[1]) Firmenich-Richartz, a. a. O. Sp. 106.

[2]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 24 Kölnischer Meister um 1370. Bruchstück der Wandmalereien des Ratssaales. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Ein zierlich gotisches Diptychon des Carrandmuseums in Florenz[1]), das sicher französischen Ursprungs ist und lange als Musterbeispiel kölnischen Einflusses galt, kann als Wegweiser dienen. Sein Madonnenthron, durch dessen Maßwerköffnungen Engelknaben lugen, geht auf ähnlich anmutige Kompositionen des sienesischen Trecento zurück[2]). Und von dieser französischen Umwandlung führt der Weg zu den nahe verwandten kölnischen Bildchen, die Maria im Kreise von weiblichen Heiligen zeigen[3]).

Was dieses Werk, sofern es als Typus gelten darf, bezeugt, wird durch eine überlieferte Nachricht nochmals bestätigt. Ein „Herman de Coulogne" befand sich unter den Künstlern, die Herzog Philipp der Kühne von Burgund zur Ausschmückung der Karthause von Dijon heranzog. Im Jahre 1402 wird eine Zahlung an den Meister für Malereien im Klosterkreuzgang erwähnt[4]).

Ein Meister Hermann ist auch in Köln bekannt, Wynrich von Wesel ist sein

---

[1]) Abb. bei Henri Bouchot, L'Exposition des Primitifs Français, Paris 1904, Pl. II. Vgl. ferner die Madonna der Galleria Colonna in Rom, die früher Stefano da Zevio zugeschriebene Madonna im Rosenhag im Museo civico zu Verona als italienisches und das Diptychon bei Lord Pembroke als weiteres französisches Beispiel. Auch B. Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, Jahrb. d. Kunsthist. Inst. der K. K. Zentralkommission, V, 1911, S. 96, kommt zu dem Resultat, „daß die ähnlichen Kompositionen der kölnischen Schule ebenfalls auf französische Vorbilder zurückgehen".

[2]) Vgl. das sehr verwandte sienesische Madonnenbildchen im Louvre. Photo Braun, Nr. 1666.

[3]) Z. B. das Altärchen der ehemaligen Sammlung Weber-Hamburg. Aldenhoven, a. a. O. S. 70, Taf. 16.

[4]) E. Firmenich-Richartz, a. a. O. Sp. 147.

Name, und er ist der Nachfolger jenes frühen Meister Wilhelm von Herle, dessen Witwe er nach dem Hinscheiden ihres ersten Gatten heiratete. Das war alter Handwerksbrauch, und der Gatte der Witwe übernahm zugleich die Werkstatt des verstorbenen Meisters. Hermann Wynrich muß danach ein bedeutender Mann zu seiner Zeit gewesen sein, und es ist eine verlockende Hypothese, in ihm jenen selben Herman de Coulogne zu sehen, der in der Karthause zu Dijon, die sich zu dem Orte intensivsten künstlerischen Lebens nördlich der Alpen entwickelte, mit tätig sein durfte.

Der alte Ruhm des Meister Wilhelm ist in neuerer Zeit auf diesen Hermann Wynrich übertragen worden, weil mit dessen Lebensdaten die Entstehungszeit der Gemälde, die bisher unter Wilhelms Namen gingen, besser zusammenstimmt. Aber dem neuen Namen war nicht der Zauber des alten beschieden. Die Zeit, die an ihn glauben sollte, war skeptischer, und wenn auch für Meister Hermann als Urheber der kölnischen Tafelbilder um die Jahrhundertwende die bessere Möglichkeit spricht, so ging nicht auf ihn die Popularität über, die dem Namen des Meister Wilhelm verblieb. Die Kunstwissenschaft selbst hat keinen Grund, mit besonderer Wärme für die neue Hypothese einzutreten, da immer mehr die Erkenntnis sich Bahn bricht, daß nicht auf einen einzelnen genialen Meister die Tat des großen Stilwandels zurückzuführen ist. Mit innerer Folgerichtigkeit vollzog sich der Umschwung nicht in e i n e r Werkstatt und nicht in e i n e r Stadt allein, sondern im weiteren europäischen Zusammenhang, aus dem auch das Schicksal der kölnischen Kunst nicht abzulösen ist.

Charakteristisch für die unpersönliche Art, in der die Werke dieser Zeit gerade in Köln uns gegenüberstehen, ist der große Altar, der aus der abgebrochenen Klarakirche in den Chor des Kölner Domes übergeführt wurde (Abb. 25 u. 26). Früh schon wurde erkannt, daß mehrere Hände an den Gemälden der Flügel tätig gewesen sind. Heute weiß man, daß einander folgende Zeitalter an ihm geschaffen haben. Eine jüngste Restauration förderte Schichten alter Übermalungen zutage, die eine durchgehende Grundlage in jenem alten, noch gotischen Stile, der des wirklichen Meister Wilhelm Stil sein könnte, überdecken[1]). Schon ein Menschenalter nach seiner Entstehung muß der Altar erneuerungsbedürftig gewesen sein. War er nach der Mitte des Jahrhunderts vollendet, so wurden große Teile um 1400 in so weitgehendem Maße übermalt, daß von dem Alten nicht mehr als die kompositionelle Anordnung in ihren allgemeinsten Zügen bestehen blieb.

Mit der Entdeckung der schichtenweisen Übereinanderlagerung verschiedener Malereien ist das eigentliche Rätsel des Klarenaltars gelöst.

Wie in der böhmischen Bilderfolge von Hohenfurth, wie in den Altären des

---

[1]) Vgl. den ausführlichen Bericht über diese Restaurierung bei E. Firmenich-Richartz, Zur Wiederherstellung des Klarenaltars. Zeitschrift f. christl. Kunst, 1908, XXI, Sp. 323.



Abb. 25 Kölnischer Meister der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Klarenaltar. Köln, Dom

Meister Bertram begegnen die Umbildungen byzantinisch-sienesischer Kompositionen. Jede einzelne Gebärde der scheinbar von so tiefem, persönlichem Gefühl beseelten Darstellungen der Kreuzabnahme und Grablegung läßt sich auf ihren Ursprung zurückverfolgen. Überall kann man die rein gotische Figurenkomposition durchfühlen, die an einzelnen Stellen noch selbst zutage liegt. Die Verkündigung, Heimsuchung und der Weg nach Bethlehem in der Folge der Mariengeschichten entsprechen der Stilstufe des gotischen Kreuzigungstriptychons aus der Jahrhundertmitte. In repräsentativer Gebärde stehen die stark ausgeschwungenen Gestalten nebeneinander auf dem reichgemusterten Goldgrunde. Eine andere Gesinnung spricht aus der Geburt, der Verkündigung an die Hirten und der weiteren Reihe der Darstellungen bis zur Flucht nach Ägypten. Die zeichnerische Anlage weicht eingehender Modellierung. Die Gestalten verlieren ihr scheibenhaftes Wesen. Die Gewänder sind nicht mehr Eigengebilde, die vor flachen Körpern stehen. Sie versuchen sich zu runden. Die alten statuarischen Figurenkompositionen schließen sich zum Bilde. Der Schauplatz wird bezeichnet. Eine Landschaft begegnet, und ein Hintereinander wird zum ersten Male glaubhaft.

Es ist viel Wesens gemacht worden von der Gefühlstiefe und Glaubensinnigkeit der Kompositionen des Klarenaltars. Die persönliche Art des mythischen Meister Wilhelm, den man zu dem genialen Begründer der deutschen Malerei



Abb. 26 Kölnischer Meister der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Klarenaltar. Köln, Dom

erhoben hatte, wurde aus dem Werke abgelesen. Das ist nicht möglich. Der Klarenaltar war nur eines unter vielen Werken seiner Art. Beide Meister, der eine, der die ursprünglichen Kompositionen schuf, wie der andere, der einen Teil von ihnen im Sinne der neuen Zeit umgestaltete, stehen in ihrer Tradition, bildeten die typischen Darstellungsformen nicht aus der Tiefe ihres Gemütes und sind nicht die Schöpfer eines Stilwandels, sondern die Vermittler einer neuen Kunst, die zu ihrer Zeit im Entstehen war.

Alle Kompositionsmotive entstammen der Zeit der Rathausfresken, die um 1360—70 anzusetzen sind. Der zweite Meister, der ein Menschenalter später die Altarflügel neu herrichtete, konnte nur die Formen konsequenter modellieren, die Typen und den Faltenstil umbilden und damit das Werk dem Geschmack seiner Zeit näher bringen.

Der Rest kompositioneller Gebundenheit allein unterscheidet die Darstellungen des Klarenaltars von Werken, die ihm in seiner neuen Form sonst gleich stehen. In einem Auferstehungsbilde (Abb. 27)[1]) der Zeit findet sich der gleiche Typus

[1]) Altarflügel mit dem Tod und der Krönung Mariens und der Auferstehung und Himmelfahrt Christi in der Sammlung Schnütgen zu Köln. Die Tafel zeichnet sich durch eine bestechende Zierlichkeit der Formengebung aus, ist aber auch von einer gewissen Gleichgültigkeit der Behandlung, die anderen Werken der Zeit nicht eignet.

des Christuskopfes, die gleiche flockige Behandlung des Barthaares und die Modellierung der Brust. Die charakteristisch gotischen Kriegergestalten aber, die vorn zu beiden Seiten des Sarkophages saßen, ersetzen modisch gekleidete Wächter, die den nun schräg in den Raum gestellten Steinsarg an seinen vier Ecken umgeben, und das massige Gewand, das in schwingenden Kurven die kleine Gestalt Christi umhüllt, bezeichnet im Gegensatz zu der schlichteren Faltenanlage des Klarenaltars die plastische Neubelebung der Formen.

An der Hand einer solchen Komposition kann man weit hineingelangen in den Bildervorrat der kölnischen Schule[1]). Wieder und wieder findet sich das gleiche Schema. Über die individuellen Unterschiede hinweg, die zur Aufstellung des Werkes selbständiger Meister führten, erweist sich die gemeinsame Tradition als einendes Band.

Es nützt nicht viel, daß mehr oder weniger überzeugende Gruppierungen des Materials zur Aufstellung von Meistern geführt haben, deren einer nach einer Passionsfolge[2]), der andere nach einem Bilde mit der heiligen Sippe[3]) seinen Namen erhielt. Ihr Werk rundet sich nicht zum Bilde greifbarer Persönlichkeiten, und es ergibt sich nur die an sich wahrscheinliche Folgerung, daß mehrere Ateliers, deren Handwerkübung durch vielfach gleiche Gewohnheiten verbunden wird, um die Wende des 14. Jahrhunderts die Kirchen Kölns mit Altartafeln versahen.

Ein umfangreicher Werkstattbetrieb läßt sich erschließen, keine schöpferische Persönlichkeit jedoch, deren Hand sich aus der Menge des Schulgutes deutlich ablöste. Man glaubte früher, in dem Klarenaltar den Entwicklungsprozeß selbst belauschen zu können. Diesen Ruhm büßte das Werk ein, als das schichtenweise Übereinander zutage kam. Aber es führte zu weit, die oberste der Schichten, die dem Werke so viele Freunde geworben hatte, für eine Zutat des 19. Jahrhunderts erklären zu wollen. Die technischen Beweise sind nicht zwingend. Und stilistisch ordnet sich das Werk restlos seiner Entstehungszeit ein[4]).

[1]) Die Komposition kehrt wieder auf einem Flügel des Triptychons der ehemaligen Sammlung Weber-Hamburg (s. o.), auf einer Tafel der sog. großen Passion im Kölner Museum (Aldenhoven, a. a. O. S. 81) und auf einer Tafel des Berliner Museums (Nr. 1677 a), die dem sog. „älteren Meister der heiligen Sippe" zugeschrieben wird.

[2]) Aldenhoven, a. a. O. S. 81.

[3]) Aldenhoven, a. a. O. S. 139.

[4]) Mit nicht viel besseren Gründen wurde gleichzeitig auch das einstmals berühmteste Werk „Meister Wilhelms", die Madonna mit der Wickenblüte in Köln sowie ihr Gegenstück in Nürnberg als Fälschung erklärt. Da hier nicht der Ort ist, in die Diskussion der noch nicht endgültig erledigten Streitfrage einzutreten, wurde darauf verzichtet, diese Bilder der Darstellung zugrunde zu legen. Näheres über die angeblichen Gründe für den Verdacht der Fälschung bei Joseph Poppelreuter, Die Madonna mit der Wickenblüte. Zeitschr. f. christl. Kunst, 1908, XXI, Sp. 345 u. 365. Für die Echtheit tritt am ausführlichsten ein: E. Firmenich-Richartz, Ist die Kölner Wicken-Madonna eine Fälschung? Monatsh. f. Kunstwissensch. 1909, II, 369.



Abb. 27 Kölnischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Altarflügel. Köln, Schnütgensammlung

Von jenem Meister Wilhelm, dessen Ruhm durch poetische Umschreibungen und dessen Werk durch unbedenkliche Attributionen bereichert worden war, ließ eindringliche Forschung nur mehr einen wesenlosen Schatten zurück. Aus der Masse des Werkstattgutes aber hebt sich als Perle altkölnischer Malerei die Tafel mit der heiligen Veronika, die in der Münchener Pinakothek (Abb. 28)[1]) verwahrt wird. Hier vereinigen sich alle Vorzüge der Meisterhand, reiner Erhaltung und einheitlicher Bildgestaltung. Hier hat die Farbe den hellen Klang, hat das Antlitz der Frau den gehaltenen Ernst, haben die Engelgruppen in den Ecken die rhythmische Klarheit, die den Meister gotischer Schulung verrät, und die ersetzt, was an raumplastischer Konsequenz der Modellierung ihm abgeht.

Nach Wilhelm und Hermann soll nun dem namenlosen „Meister der Münchener Veronika“ der Ruhm zuteil werden, das Haupt der kölnischen Malerei zu heißen. Aber auch die Aufstellung dieses dritten Meisters begegnet Schwierigkeiten, da es nicht gelingen will, andere Werke seiner Hand einwandfrei zu bestimmen. Ähnliche Engelgruppen kehren in der Darstellung der Marienkrönung auf dem Altarflügel der Schnütgensammlung[2]) wieder. Aber alle Linien sind zügiger, die Formen weicher gerundet. Die Falten lagern sich breit am Boden wie erst in den Kompositionen des zweiten Jahrzehnts. Mit der Auferstehung und Himmelfahrt dieser Tafel gerät man andererseits schon in das breite Gewässer kölnischer Werkstattproduktion, der eine kurz nach 1409 entstandene Kreuzigungstafel des Darmstädter Museums[3]) die zeitliche Stellung gibt.

Nicht viel glücklicher als die Rekonstruktion des Meister Wilhelm erwies sich die Aufstellung eines Meister Konrad von Soest[4]), in dem die westfälische Kunstgeschichtsschreibung ihren Helden verehrte. Wohl gibt der Altar in Nieder-Wildungen[5]), der ausführlich signiert und 1402 datiert ist, der Erkenntnis seines Stiles ein sicheres Fundament. Aber wieder wurde der Fehler begangen, alle hervorragenden Gemälde der Zeit auf den einen Namen zu taufen.

In Westfalen hat sich das reichste Material ältester Tafelmalereien der romanischen und gotischer Epoche erhalten. Diese Tatsache allein zwingt noch nicht zur Annahme der Existenz einer selbständigen westfälischen Lokalschule. Alle die isolierten Zeugnisse alter Malkunst ordnen sich leicht und restlos dem Allgemeinstil ihrer Epoche ein. Und von der Zeit ab, in der wir von kölnischer Malerei Kenntnis haben, findet sich dort zu jedem westfälischen Werke die genaue Parallele[6]).

---

[1]) Nr. 1. Vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 63, Taf. 15.

[2]) Vergl. S. 33 und Abb. 27.

[3]) Nr. 160. Aldenhoven, a. a. O. S. 135.

[4]) Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Conrad. Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LXVII.

[5]) H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906, Taf. XIV.

[6]) Einem Antependium der Wiesenkirche in Soest mit Heiligen in gotischen Maßwerk-

Die isolierten Zeugen, die aus der Wiegenzeit der deutschen Tafelmalerei bis in die Gegenwart erhalten blieben, reichen nicht aus, Sonderentwicklungen der einzelnen Landesteile überall scharf zu umreißen. Es führt zu weit, schon in dieser frühen Epoche von einer bayerischen und einer fränkischen, einer schwäbischen und einer mittelrheinischen Malerei reden zu wollen. Allein der böhmische Stil zeichnet sich deutlicher ab, niederrheinisches und oberdeutsches Kunstgut glaubt man, unterscheiden zu können. Aber selbst über die Landesgrenzen hinaus bleiben die Übergänge fließend. Die lokale Forschung muß sich bemühen, das Heimatrecht des einen oder anderen Werkes, das auf ihrem Boden erhalten blieb, zu erweisen. Eine allgemeine Geschichte deutscher Malerei darf sich begnügen, den gemeinsamen Charakter aller Äußerungen dieser frühesten Epoche deutscher Tafelmalerei zu erweisen.



Abb. 28 Kölnischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Die hl. Veronika. München, Pinakothek

An allen Orten tut ein einheitliches Streben sich kund. Die Fesseln der alten Flächenkunst werden durchbrochen. Der Sinn der uralten Forderung der Raumeinheit ist neu erschlossen, und anstatt mit flachen Konturen lernt man das Bild mit plastischen Körpern zu füllen.

Die Kunst der Malerei ist selbständig geworden. Sie ist nicht mehr Flächen-

bögen entsprechen die Einzelfiguren des ersten Klarenaltars, der Nikolaustafel der Nikolaikapelle in Soest das Marienbildchen des Berliner Museums (Aldenhoven, a. a. O. S. 34, Taf. 6) dem Altar des Meister Konrad das große Golgathabild des Kölner Museums (Aldenhoven, a. a. O. S. 104, Taf. 27).

schmuck in architektonischem Rahmen oder auf dem Pergamentblatt der Buchseite, und nicht mehr billiges Surrogat einer Arbeit in edlem Metall. Das Tafelbild ist erstanden. Es hat sich seinen Platz im künstlerischen Betriebe der Zeit und seinen Rang in der Schätzung der kirchlichen Auftraggeber erworben.

Noch sind die Zeugnisse spärlich, zumal nicht viel der Ungunst der Zeiten widerstand und bis auf unsere Tage erhalten blieb. Aber das wenige genügt doch, an vielen Stellen die ersten Schritte einer neuen Kunst ahnen zu lassen. Eine sichere Grundlage wurde geschaffen, auf der ein stolzer Bau reicher Entwicklung sich zu entfalten vermochte.

Die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts

Die altgeheiligten Formen der Überlieferung waren ein letztes Mal mit neuem Leben erfüllt worden. Man denkt an das Märchen von dem Manne, der nach tausendjährigem Schlaf zu kurzem Scheindasein erwacht, und dessen Leib nach wenigen Schritten in Staub zerfällt. So bedeutete die Neubelebung der alten Typen ihr rasches Ende. Das 14. Jahrhundert hatte den letzten Gehalt der byzantinischen Kompositionen erschöpft. Nun brauchte die Kunst die Formeln nicht mehr, in deren Schutz sie ihre junge Kraft erprobt hatte. Sie durfte sich frei machen von den Banden der Tradition, denn sie fühlte sich stark genug, eigene Schöpfungen an die Stelle der überlieferten Typen zu setzen. Die leere Hülle fällt ab, da dem Schmetterling die bunten Flügel wuchsen.

Eine rechte Jugendzeit der Kunst bricht an. Es ist ein frisches Wagen und rasches Vollbringen. Ein leichtes Spiel der Neuschöpfungen setzt ein, wie man es nicht zuvor gekannt hatte. Noch werden nicht alle Konsequenzen des neuen Wollens erkannt, die in der Folge das Tempo der Entwicklung wieder verlangsamen mußten, bis die Grundlagen vollendet waren, die den Bau sicherten. Die ersten Schritte sind kühner, als die ihnen folgten, weil sie über Schwierigkeiten hinwegtäuschen, die sie noch kaum ahnen lassen. Unbekümmert wagt die Kunst sich an Aufgaben, der eine viel spätere Zeit erst die reifen Lösungen fand. Die erste Freude des Entdeckens vollbringt wahre Wunder selbständigen Gestaltens.

Die Erzählungen der Legenden lösen sich aus altgeheiligtem Idealgewande. Sie werden wie Vorgänge des täglichen Daseins genommen, und die Voraussetzung realer Möglichkeit, die nun zuerst ernstlich als Forderung gestellt ist, wird schon auf dieser ersten Stufe in einzelnen ihrer Konsequenzen bis an ihr äußerstes Ziel verfolgt.

Es darf nicht wundernehmen, daß nicht mit einem Schlage und an allen Orten die neue Kunst sich durchsetzte. Nur vereinzelte Versuche legen Zeugnis von einem Stil, der seiner Zeit seltsam weit vorauszueilen scheint. Handwerkliche Tüchtigkeit genügte nicht allein, die neuen Forderungen zu erfüllen. Nicht jeder Meister war berufen, ein Schöpfer zu sein. Und ebenso stellten gewiß von seiten der Auftraggeber der neuen Art sich mancherlei Widerstände entgegen. Nicht jeder war willens, die Kühnheiten dieser Kunst zu begreifen. Der Altar, das Gebetbuch, das dem durchschnittlichen Andachtsbedürfnis diente, durfte nur schrittweise die gebräuchlichen Kompositionen verlassen, die der Besteller stets in der

üblichen Form an gleicher Stelle zu finden verlangte. Die einmal festgelegten Kompositionstypen waren bald zum Allgemeingut geworden. Der kölnische Werkstattbetrieb im Anfang des 15. Jahrhunderts erwies das in typischer Form. Eine Auferstehung, eine Himmelfahrt bleibt in der Anlage immer dieselbe. Christus entsteigt mit stets der gleichen Geste dem schräg gestellten Sarkophage und schwebt in der gleichen Haltung von dem schmalen Hügel gen Himmel. So konnten die Andächtigen vor jedem neuen Altar sich leicht über den Sinn der Darstellung orientieren, und damit erfüllte das Kunstwerk seinen vornehmsten Zweck.

Darüber hinaus besondere Qualitäten und die Lösung formaler Probleme zu verlangen, lag nicht im Sinne eines jeden Auftraggebers und in dem Vermögen jedes Künstlers. Eine Dorfgemeinde, die eine Altartafel bestellte, ein ländliches Kloster, das ein Meßbuch kaufte, wäre durch eine überraschend neuartige Leistung mehr geschreckt als befriedigt worden. Es ist immer weniger Bedürfnis nach dem Neuen, das erst eine Nachfrage sich schaffen muß, als nach dem Alten, an das die Menschen sich gewöhnt haben. Nur an den Mittelpunkten geistigen Lebens findet die künstlerische Entwicklung Daseinsmöglichkeiten in einem Publikum, das willig ist, ihr zu folgen. Nur hier waren die Auftraggeber künstlerisch anspruchsvoll genug, anderes zu verlangen als das übliche Heiligenbild der Werkstattradition, gab es Künstler, die den Mut fanden, über alle Bedenken hinweg der eigenen Eingebung zu vertrauen. Es ist charakteristisch, daß man überall jetzt Persönlichkeiten ahnt, auch wo nur vereinzelte Werke noch, die mit keiner Überlieferung sich verknüpfen, für ihren Schöpfer zeugen. Im 14. Jahrhundert ließ sich immer wieder die Wanderung gleichbleibender Typen verfolgen. Die Kompositionen erbten sich in den Werkstätten fort und wurden über die Grenzen der Länder hin und wider getragen. Nun begegnet man in den künstlerisch produktiven Werken der Zeit überall neuen Erfindungen. Ein jedes steht als Schöpfung für sich, spricht seine eigene Sprache.

Während der Stil, der um die Jahrhundertwende seine Bildung vollendet hatte, in allen Gegenden Deutschlands gleichmäßig verbreitet war und nicht nur in fränkischen Landen sich noch Jahrzehnte hindurch lebensfähig erhielt, sind alle Zeugnisse der neuen Art deutlich nach dem Westen orientiert. Vom Oberlauf des Rheins stromabwärts bis nach Köln und Westfalen erstreckt sich das Verbreitungsgebiet dieser Kunst, das zugleich auf die Richtung ihres Ursprungs deutet, und die Zeit um 1430 gibt das chronologische Datum, um das sich alle Werke des Stiles gruppieren lassen.

Es ist die Zeit des Genter Altars, der lange für ein unbegreifliches Wunder galt, dessen Rätselschleier aber von der neuen Forschung gelüftet wurde[1]).

---

[1]) Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. der Kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserh. XXIV, 1904.



Abb. 29 Bregenzer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Grablegung Christi. München, Nationalmuseum

Die Quellen seiner Darstellungsform sind gefunden, und in das gleiche Ursprungsgebiet weisen die Werke auf deutschem Boden, in denen zuerst der Geist einer neuen Zeit sich kündet.

Die Zeit des Genter Altars muß auch für Deutschland als die kritische Epoche des 15. Jahrhunderts gelten. Um die Wende des dritten Jahrzehntes vollendet sich der Prozeß der Stilbildung, die für eine weite Folgezeit maßgebend bleiben sollte.

Mit der alten Auffassung des Genter Altars der Brüder van Eyck, der als höchst geheimnisvolles Zeugnis eines genialen Schöpfungsaktes galt, durch den eine neue Kunst gleichsam aus dem Nichts erzeugt wurde, vereinte sich schwer die Tatsache, daß ein Altar auf deutschem Boden, dessen Entstehung durch sichere Inschrift ein Jahr vor der Vollendung des Genter Meisterwerkes beglaubigt war, schon eine ganze Reihe der Züge naturalistischer Darstellungsform enthielt, die als Entdeckung der Brüder van Eyck gegolten hatten. Es ist der Tiefenbronner Altar des Lukas Moser, dessen Datierung bei seinem Bekanntwerden der Forschung eine Schwierigkeit zu bedeuten schien. Aber wir wissen heute, daß er nicht einmal das früheste Werk des neuen Stiles auf deutschem Boden ist. Ihm voran gehen noch die sechs Passionstafeln des Münchener Georgianums, die aus Bregenz[1]) stammen und die wahrscheinlich auch dort, in der Bodenseegegend, entstanden. Die fließenden Gewänder, der noch gotisch empfundene Bewegungsrhythmus der Gestalten, die Typen und endlich die Tracht verweisen die Tafeln in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Die Gebäude folgen noch wie in den Miniaturen des Gebetbuches des Herzogs von Berry der trecentesken Form offener Hallen, die von schlanken Säulchen getragen werden. Und aus dem Stil der burgundischen Miniaturisten ist die Kunst des Bregenzer Meisters zu erklären.

Das berühmte Gebetbuch der Brüder von Limburg bezeichnet die Grenze der alten und der neuen Zeit. Vorbilder des florentinischen Trecento, an denen die älteren Meister verständnislos vorübergehen mußten, weil sie noch nicht imstande waren, ihre Grundlagen zu begreifen, werden hier zuerst fruchtbar. Im Wandbilde hatte Giotto ein Jahrhundert zuvor die Befreiung vom byzantinischen Schema vollbracht. Was in der toskanischen Freskomalerei um 1300 erreicht war, das wurde in der Kunst der Miniaturisten an den Höfen der burgundischen Herzöge um 1400 zum eigenen Besitz. Die Künstler waren reif, die giottesken Kompositionen zu verstehen und hielten sich nicht mehr ängstlich an die byzantinisch-sienesischen Vorbilder. Wie Taddeo Gaddi bewußt das Raumbild zur Grundlage und Voraussetzung eines zeitlichen Geschehens macht, wie er die Bühne zuerst gestaltet, auf der die Menschen agieren, das erfaßt auch der Miniaturmaler als das Wesentliche. Er bildet nicht einzelne Figuren in seiner Wiederholung des Wandbildes mit Mariä Tempelgang[2]) nach, sondern er übernimmt die szenische Anlage, und von der wiedergefundenen räumlichen Grundlegung her muß man den Umbildungsprozeß verstehen. Die Künstler versuchen sich im Bau komplizierter Raumgebilde. Ihnen ordnen in freier Beweglichkeit die Figuren sich ein, und so müssen von selbst die alten, einfachen Anlagen preisgegeben werden.

[1]) München, Georgianum. — Christus vor Kaiphas und die Grablegung Christi im Nationalmuseum Nr. 242—243. H. Braune, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert. Münchener Jahrb. d. bildenden Kunst, 1907, II, 12.

[2]) Florenz, Santa Croce.



Abb. 30 Lukas Moser. Magdalenenaltar. Tiefenbronn



Abb. 31 Meister Francke. Geburt Christi. Hamburg, Kunsthalle

Und wie die Brüder von Limburg es verstanden, die Architektur zum Schauplatz werden zu lassen, anstatt wie früher mühsam sie um fertige Gruppen zu bauen, so weist der unbekannte Meister von Bregenz jeder Figur zuerst ihren Platz im Raume. Von ihrer Stellung im Grundriß nimmt ihre Funktion und Gestaltung den Ausgang. Daraus ergeben sich die überraschenden Überschneidungen und Rückenansichten, die früher nicht vorkommen konnten, weil von der Vorderfläche her, nicht von der Basis das Bild konstruiert wurde, und daraus erklärt sich die Vorliebe für die Raumdiagonale als die ausdruckvollste Kompositionslinie.

Das Suchen nach neuartigen Gestaltungen der alten Themen bekundet sich nirgends deutlicher als in der Darstellung der Grablegung Christi (Abb. 29). Abweichend von allem Herkommen ist der Vorgang in ein sechseckiges Tempelchen verlegt, dessen Inneres nur durch eine weite Tür sich öffnet. So ist nicht der ganze Raum zu übersehen, und Nikodemus, der vorn steht und den Leichnam an den Füßen hält, um ihn mit Joseph von Arimathia zusammen in den schräg gerückten Sarkophag zu senken, wird so weit von der Mauer des Gebäudes verdeckt, daß nur eben eine Hand und ein Fuß sichtbar bleibt. Kühner konnte die Konsequenz der Priorität des Raumes nicht gezogen werden. Mit den Bedingungen des natürlichen Sehens sind schon hier auch seine Zufälligkeiten als Kompositionsfaktor anerkannt. Die erste Freude der Entdeckung führt bereits zu Überspannungen des Prinzips, vor denen die Folgezeit wieder zurückschreckte, und die erst eine viel spätere Epoche von neuem aufzunehmen wagte.

Örtlich nicht weit entfernt von den Tafeln aus Bregenz entstand das Werk, das in jeder Hinsicht als die Meisterschöpfung des neuen Stiles auf deutschem Boden zu gelten hat, der Altar des Lukas Moser aus Rottweil, der noch heute

an seinem alten Platze in der Kirche zu Tiefenbronn steht (Abb. 30)[1]. Der kleine Flügelaltar vom Jahre 1431 erschien, als er zuerst in den Gesichtskreis der Kunstforschung eintrat, nicht minder rätselvoll zu seiner Zeit und an seinem Orte als das Werk der Brüder van Eyck selbst. Die Freiheit des szenischen Aufbaues wie die Fülle naturalistischer Einzelzüge, die so sehr überraschten, teilt aber Lukas Moser mit allen künstlerisch produktiven Werken der Zeit. Und es ist eine Verkennung des komplizierten Entwicklungsablaufs, der nicht in eindeutiger Richtung auf ein weithin sichtbares Ziel steuert, wenn man das Wunder der anscheinenden Modernität durch einen zeitlich späteren Ansatz zu erklären glaubte, indem man Mosers unzweideutige Inschrift 1451 zu lesen versuchte[2]. Gerade für das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sind diese freien Erfindungen in hohem Maße charakteristisch, während spätere Zeiten neue Bindungen schaffen.

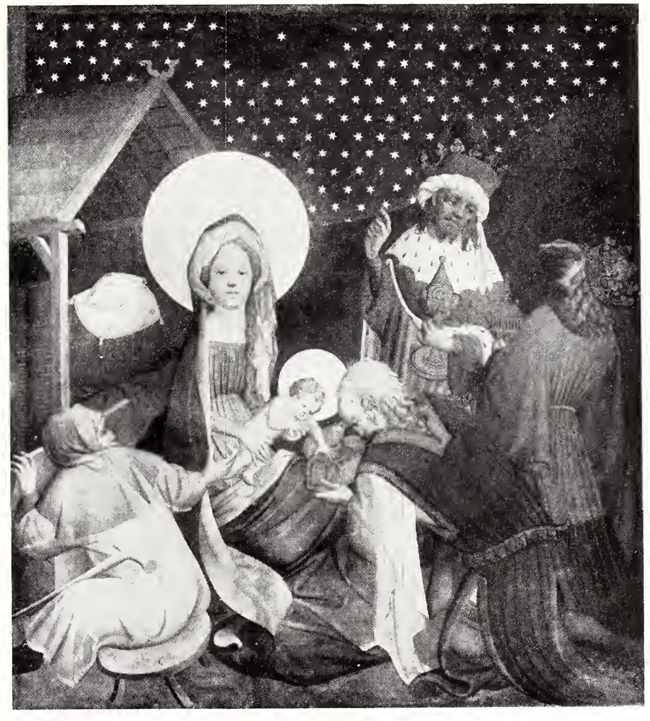


Abb. 32 Meister Francke. Anbetung der Könige. Hamburg, Kunsthalle

Trotzdem darf weder die stillebenhafte Durchbildung im kleinen, noch die Zusammenführung der raumandeutenden Linien im großen über die unverkennbare Neigung zu altertümlich ornamentaler Stilisierung hinwegtäuschen, die an vielen Stellen fühlbar wird. Wie die Darstellung des Gastmahles bei Lazarus dem Bogenfelde sich einfügt, indem Christus zur Linken, Maria zur Rechten sich einwärts neigen, oder wie in rhythmischen Gruppen die Halbfiguren der klugen und törichten Jungfrauen zu beiden Seiten Christi aufgereiht sind, darin offenbart sich noch die Wirksamkeit des alten Flächenbannes, dessen ordnender Kraft der Meister nicht ganz zu entraten vermag. Und ebenso erweist die Komposition der

---

[1]) Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. V, 1899.
[2]) A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei, Leipzig 1903.



Abb. 33 Meister Francke. Geißelung Christi. Hamburg, Kunsthalle

landschaftlichen Elemente und die Befangenheit der Gewandbildung wie der Gesichtsformen den Meister als ein Kind seiner Zeit. Moser gibt nicht mehr für die Geschichte der Maria Magdalena die einfach sprechenden Symbole der alten Zeit. Er will erzählen. Er schildert die Fahrt im kleinen Boot auf dem weiten Meere, zeigt die Gestrandeten im tiefen Schlaf unter dem Vordach des Tempels in Marseille. Eine große Zahl liebenswürdig genrehafter Züge weiß er einzuflechten.

Da werden Weinkrüge in hölzernem Bottich gekühlt, Martha trägt auf verdeckten Tellern die Speisen auf, Brot und Eßgerät stehen auf dem gemusterten Tischtuche. Solche intime Detailbeobachtung entstammt der gleichen Tendenz auf naturgemäße Entwicklung der dargestellten Vorgänge, der die komplizierte Raumanlage ihre Entstehung verdankt. Und auch dieser Realismus im einzelnen führt nicht bei Moser allein schon in seinen frühesten Bildungen zu so überraschenden Feinheiten intimer Einzelschilderung.

Wieder ist das Ausgangsmotiv der Bilderfindung die räumliche Grundlegung der Komposition, die über die drei Tafeln hin drei Vorgänge der Legende in einheitlicher Landschaft zusammen bezieht. Es bedarf kaum noch einer besonderen Auseinandersetzung, um zu erweisen, daß Moser auch mit dieser vielbewunderten Raumanlage sich in die Allgemeinentwicklung seiner Zeit einstellt[1]).

Von dem Parament aus Narbonne[2]), das eine Folge von Szenen nebenein-

[1]) In Simon Marmions Kompositionen begegnet in vielfacher Abwandlung das Schema des architektonisch und landschaftlich ausgebildeten Schauplatzes als Rahmen für eine Folge von Szenen, und auch zwei Tafelbilder seiner Hand geben in gleicher Form eine Folge von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bertin. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1645.

[2]) Paris, Louvre. Dieses Hauptstück der französischen Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts läßt sich nach den Porträts Karls V. und seiner Gemahlin Johanna von

ander so aufreiht, daß das Haus, in dem Christus gegeißelt wird, auf dem gleichen Rasenboden steht, auf dem zur Linken die Gefangennahme, zur Rechten die Kreuztragung vor sich geht, zu Broederlams Altarflügeln[1]) mit den offenen Hallen, die in der Landschaft stehen, um abwechselnd drinnen und draußen die Vorgänge des Marienlebens einander folgen zu lassen, ist kein allzu weiter Weg. Und so schildert Lukas Moser die Fahrt der Heiligen auf dem Wasser, daneben die Schläfer am Ufer unter dem Vordach des Tempels in Marseille und endlich die letzte Stunde der Maria Magdalena viele Jahre nachher in dem gleichen Tempel, der nun zur gotischen Kathedrale wurde[2]). Das zeitlose Nebeneinander in den Abschnitten eines vielteiligen Rahmens wird zum zeitlichen Nacheinander, sobald die trennenden Stäbe in verbindende Architekturglieder umgedeutet sind.



Abb. 34 Meister Francke. Grablegung Christi. Hamburg, Kunsthalle

Wieder wächst der Rahmen in das Bild, und die Szenen, die er voneinander sonderte, verbinden sich zu einer Einheit in räumlichem Sinne, die zugleich ein zeitliches Nebeneinander bedeutet.

Die Forderung der Bildgestaltung im Sinne des natürlichen Sehens, die zur

---

Bourbon zwischen 1364 und 1377 datieren. Es stammt aus einer Kapelle, die für die Fastenzeit bestimmt war und ist darum nur in Schwarz-Weiß ausgeführt. Abbildung Bouchot, a. a. O. Taf. IV—VI.

[1]) Dijon, Museum. 1392 bestellte Philipp der Kühne vier Altarflügel bei Melchior Broederlam aus Ypern, 1399 lieferte sie der Meister selbst in der Karthause von Champinol ab. Zwei von ihnen sind erhalten geblieben.

[2]) Die französische Buchmalerei kennt zahlreiche ähnliche Kompositionen. Die Art, wie das obere Gemach des Hauses, in dem Maria Magdalena dem schlafenden König erscheint, weit sich öffnet, um das Innere zu zeigen, ist ein typisches Element solcher Darstellung mehrerer Vorgänge im gleichen architektonischen Rahmen. Nur im Tafelbilde kann die Form fremd anmuten, und auf deutschem Boden bleibt sie seltene Ausnahme.

einheitlichen Raumansicht führte, bedingte auch die Einheit zeitlichen Geschehens. Die mittelalterliche Kunst lebte in zeitloser Idealität und konnte darum den Raum entbehren. Sie war ungebunden im flächigen Nebeneinanderordnen einer Folge von Ereignissen. Die Konsequenz der neuen Kunstanschauung stand dem entgegen. Aber der Raumgedanke als solcher nimmt so sehr die Interessen gefangen und überwuchert in dem Maße, daß die Preisgabe der Einheitlichkeit zeitlichen Ablaufes nicht als störend empfunden wird.

Lukas Moser sorgte durch eine ausführliche Inschrift selbst dafür, daß sein Name der Nachwelt überliefert wurde. Und er fügte der Signatur seines Altares ein seltsames Bekenntniswort bei. In einem merkwürdigen Buchstabenornament liest man die Worte: „Schri kunst schri und klag dich ser dein begert jetz niemer mehr so o we 1431 — Lucas Moser maler von wil meister des werx bit got vir in.“ Keine Kunde blieb sonst von Lukas Moser, Maler aus Rottweil. Nur dieser Notschrei, den er der Nachwelt hinterließ, wirft ein Licht auf die Persönlichkeit des Meisters. Wir deuten die Klage, und sie scheint unsere Auffassung vom Wesen der Tafelmalerei jener Zeit in deutschen Landen merkwürdig zu bestätigen. Im Kreise der burgundischen Hofmaler [1]), vielleicht in Dijon selbst [2]), mag Lukas Moser die entscheidenden künstlerischen Eindrücke empfangen haben. Mit anderen Künstlern wird er in Konstanz das prunkvolle Konzil erlebt haben, das kunstsinnige Herren von weit und breit in den Mauern der Stadt vereinte. Der Glanz war verrauscht. Moser kehrte zurück in den stillen Heimatort. Niemand begehrte dort Kunst, wie er sie verstand. Man begnügte sich nicht nur mit Gesellenwerk, man verlangte handwerkliche Arbeit, wollte nichts anderes als Wiederholungen des oft Gesehenen, nicht überraschend Neues, das Ansprüche an die Denktätigkeit des Beschauers stellte. In Tiefenbronn mag sich ein gewaltiger Lärm erhoben haben, als Mosers Altartafel enthüllt wurde. Seine Kunst war zu fein für den Zweck und den Ort. Sein Werk wollte nahe gesehen sein und von verständigem Auge genossen. Unter den hohen Herren in Konstanz hätte er Bewunderer gefunden. Den ehrsamen Bürgern von Tiefenbronn gab er Edelsteine, und sie wollten Brot.

Gleich seltsam und überraschend wie Mosers Altar in der kleinen Kirche des entlegenen Tiefenbronn steht jedes der Werke des neuen Stiles an seinem Orte. Auch wo Zeugnisse eines künstlerischen Lebens schon aus der voraufgehenden Zeit sich erhalten haben, fehlen die verknüpfenden Glieder, die aus lokaler Entwicklung allein das Phänomen der eigenartigen Neubildung verständlich machen könnten. Weder Meister Francke in Hamburg ist aus der Kunst des Meister

[1]) Es sei hier daran erinnert, daß die Anwesenheit eines elsässischen Miniaturisten, Hänslein von Hagenau, 1404 in Paris bezeugt ist (Dan. Burckhardt, Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, XXVII, 184).

[2]) Die gemalten Steinfiguren am Portale der Kirche des Tiefenbronner Altars finden in Claus Sluters Werken die nächste Parallele.



Abb. 35 Meister Francke. Auferstehung Christi. Hamburg, Kunsthalle

Bertram zu erklären, noch die Kreuzigungstafel, die Gerard Wasserfaß in Köln stiftete, aus dem Werk seiner unmittelbaren Vorläufer am Niederrhein.

In Hamburg bleibt der neue Meister ebenso isoliert, wie es der alte gewesen war. Franckes Namen bewahrte ein ähnlich glücklicher Zufall wie den des Meister Bertram vor dem Schicksal der Vergessenheit. Eine alte Nachricht erwähnt, daß im Jahre 1424 die Englandfahrer bei ihm einen Altar bestellten, und dessen Reste sind heute im Hamburgischen Museum vereinigt[1]).

So viele Tafeln von Franckes Werk erhalten sind, so viele Überraschungen erlebt der Beschauer, der von Bertrams Altären herkommt oder von irgendeinem Werke sonst der älteren Generation. Francke teilt nicht mit Moser das ausgesprochene Interesse für die räumliche Entwicklung der Komposition. Für seine Kunst ist nicht in gleichem Maße wie für Mosers Altar und die Bregenzer Passion die Konsequenz der Priorität des Raumes charakteristisch. Ähnlich wie in Meister Bertrams Grabower Altar lassen sich in manchen Unklarheiten sogar die Kennzeichen einer Rückbildung der Raumanschauung vermuten. Um so erstaunlicher ist der Erfindungsreichtum, der die alten Bildthemen mit Zügen eigener Neuschöpfung bereichert.

Einer niederen Hürde gleich halten drei Englein in einem Halbrund den Mantel um Maria, die das Kind kniend anbetet (Abb. 31). Joseph fehlt ganz in dieser Darstellung der Geburt, die niemals sonst seiner entraten hatte. Es scheint, als sollte er nicht die Feierlichkeit der Stunde stören. Weltlicher muß es in der Anbetung der Könige zugehen (Abb. 32). Hier darf der Alte vorn sich breit machen, um die Schätze in der geöffneten Lade zu verstauen. Wie er in kom-

[1]) A. Lichtwark, Meister Francke. Hamburg 1899.

plizierter Bewegung zugleich nach rückwärts greift, und sein Arm das Gesicht überschneidet, wie dieses Motiv auch bei dem ältesten König sich wiederholt, der vor dem Kinde kniet, das gehört in das Kapitel der Aufnahme unerwarteter Erscheinungsformen zufälliger Wirklichkeit. Maria selbst aber, die gerade aufgerichtet sitzt und voll aus dem Bilde herausblickt, erhebt sich wie eine Königin über dem vielfachen Herüber und Hinüber sich kreuzender Schrägrichtungen.

Das Haus, in dem Christus gegeißelt wird (Abb. 33), verschließt eine halbhohe Gittertür. Die räumliche Rechnung mit dem Thron des Pilatus, der vor dem Gebäude aufgerichtet ist, leidet an empfindlicher Unklarheit. Francke sieht in all diesen Requisiten ausführlicher Lokalschilderung nichts anderes als Mittel überraschender Raumbesetzung. Der Meister der Bregenzer Tafeln wog pedantischer die Möglichkeiten kubischen Daseins ab, und die Überschneidungen ergaben sich als Konsequenzen seiner Bildrechnung. Francke nimmt es nicht eben genau mit der Grundrißbildung. Er sucht die Architekturmotive vor allem zum Zweck interessanter Überschneidungen, und das Gitter, das mit seinem Netzwerk die Gestalten halb verdeckt, hat dieselbe Bestimmung wie in der Kreuzschleppung der rechte Arm Christi, hinter dem das Gesicht fast bis zum Auge verschwindet. Ein roter Mantel verhüllt ganz die Frau, deren Silhouette, von einer Erdscholle halb verdeckt, wie ein Klageton vor dem steinernen Sarge emportaucht (Abb. 34). Nach rückwärts endlich entsteigt der Auferstehende dem Sarkophage. Wie aus der dunklen Öffnung Christus, die Hand auf die Seitenwand stützend, vorsichtig herausklettert, als schliche er leise davon, um die schlummernden Wächter nicht zu erwecken, das ist von allen Kühnheiten Franckescher Neuformungen die unerhörteste (Abb. 35).

Alle die überraschend selbständigen und noch kurze Zeit zuvor undenkbaren Motive freier Gestaltung dürfen aber wieder nicht über die stilistische Befangenheit des Meisters hinwegtäuschen. Er umgeht die Klärung seines räumlichen Bildaufbaus, nicht weil er sie nicht braucht, sondern weil er die Forderung nicht ganz in ihrer ursprünglichen Konsequenz erkennt. Und auch das plastische Körpererlebnis ist nicht seine Sache. Die Menschen, die er bildet, haben keine Schwere. Darum folgen ihre Körper so leicht seinem Willen zu ausdrucksvollen Gesten. Die Darstellung der Grablegung ist ganz eine Bewegung des Schmerzes. Die Linien drängen sich von beiden Seiten um Maria, die eben hinter dem Sarkophage auftaucht, die Hand des toten Sohnes zum letzten Male zu küssen. Wie von zwei Winden werden die Trauernden in zwei Schrägen einander zugetrieben. Der Rhythmus der Bewegungen ist gegeben, nicht ihre Mechanik. Der Körper des Gegeißelten biegt sich wie eine Gerte. So stand der Henker des Dionys auf dem Bilde des Bellechose[1]), so die Gestalten des Bregenzer Meisters, und so beugt sich Martha am Tische des Lazarus auf Mosers Altar.

[1]) Paris, Louvre.



Abb. 36 Langenhorster Meister. Kreuztragung. Münster, Landesmuseum

Einwandfrei ordnet sich Franckes Kunst ihrer zeitlichen und stilgeschichtlichen Stellung ein, aber schwer ist eine lokale Anknüpfung zu finden. Wie Bertram scheint er in Westfalen seine Schulung empfangen zu haben[1]). Dort setzen sich in dem wenig späteren Langenhorster Altar[2]) seine Bildgewohnheiten fort, und es ist möglich, daß hier ihre Wurzeln zu suchen sind. Auch der Langenhorster Meister, der ohne triftigen Grund mit Johann von Körbecke identifiziert[3]) wurde, liebt es, an wichtigen Stellen ein Gesicht vom Arme überschneiden zu lassen. Der vorgreifende Arm Christi, der das Kreuz trägt (Abb. 36), verdeckt wie in Franckes Tafel das Gesicht bis zu den Augen, und von Nikodemus, der den Leichnam vom Kreuze hebt, bleibt nur eben die Stirn sichtbar. Es ist der gleiche Versuch der Neuformung alter Darstellungsmotive, und die Resultate ähneln einander so sehr, daß die Annahme eines gemeinsamen Quellgebietes nicht von der Hand zu weisen ist.

Daß aber Meister Francke wie Bertram vom Westen her die neue Kunst nach Hamburg trug, wird durch die gesamte Konstellation der kulturellen Bedingungen seiner Zeit wahrscheinlich gemacht, und in Köln, das immer als Durchgangsstation auf dem Wege nach Westfalen gelten muß, hat sich wenigstens ein hervorragendes Werk erhalten, das der stilgeschichtlichen Stellung Meister Franckes entspricht und auch im besonderen einen Hinweis auf seine Kunst enthält.

Gerard von dem Wasserfasse, der 1417 Ratsherr war, ist der Stifter des großen Golgathabildes, das jetzt das Kölner Museum besitzt (Abb. 37)[4]). Ein

[1]) Als Vorläufer kommt der Meister des Fröndenberger Altars in Betracht. Vgl. H. Schmitz, Soest, Leipzig 1908, S. 87 Abb.

[2]) Abb. der Kreuzabnahme bei H. Schmitz, Soest, Leipzig 1908, S. 91.

[3]) Koch, Verzeichnis der Gemäldesammlung des westfäl. Kunstvereins im Landesmuseum zu Münster, S. 21 und Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei II. Jahrbuch des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande, Heft 89, S. 124.

[4]) Aldenhoven, a. a. O. S. 128, Taf. 29.



Abb. 37 Kölnischer Meister um 1410—20. Kreuzigung Christi. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

weites Hügelland ist geschildert. Städte lagern sich in den Tälern, Burgen krönen die Spitzen der Berge. Eine zusammenhängende Landschaft erstreckt sich über die ganze Tafel, ohne die Spuren der alten Rahmenteilung, wie sie Mosers Tiefenbronner Altar noch deutlich zeigt. Und in dieser freien Landschaft sind, als spielten sie nebeneinander sich ab, drei zeitlich einander folgende Stationen des Leidensweges geschildert. In einer Talsenkung bricht Christus unter der Last des Kreuzes zusammen. Weinend folgt ihm Maria. Ihr schließt sich der Zug der Reiter und Kriegsknechte an. Auf der anderen Seite des Vordergrundes wird Christus ans Kreuz genagelt. Im Mittelgrunde stehen auf drei Hügeln die drei Kreuze.

Zum ersten Male in Köln ist Ernst gemacht mit der Absicht bildlicher Erzählung. Ein Streben nach Natürlichkeit waltet überall, genrehafte Züge werden eingeflochten, die Menschen in lebendige Beziehung zueinander gebracht. Ein Reitersmann packt Johannes an der Schulter, ein anderer weist ihm mit der erhobenen Rechten das Kreuz. Johannes wendet sich halb, und nur der Umriß seiner Gestalt, der Kontur des verlorenen Profils läßt den tiefen Schmerz des Jüngers ahnen. Andere Gruppen bilden sich, und wie Francke versteht der kölnische Meister von Verdeckungen und Rückenansichten Gebrauch zu machen. Aber im



Abb. 38 Mittelrheinischer Meister um 1410—20. Kreuzigung Christi. Frankfurt a. M., Historisches Museum

Gegensatz zu dem Hamburger, der darin allein seine provinzielle Entfernung von den eigentlich schöpferischen Kunstzentren zu erkennen gibt, daß er mit der neuen Raumbildung und dem Körpervolumen nicht Ernst zu machen weiß, zeigt der Kölner seine engere Beziehung zu dem Quellgebiet der neuen Stilbildung. Es gibt noch Figuren bei ihm, die auf den Kreis der Brüder Limburg hinweisen[1]) und der Kontur beherrscht noch die Bewegung. Aber die Falten schwingen nicht mehr frei am Boden hin, sondern stauen sich und breiten sich zur Fläche. Der Gegensatz der Vertikalen und Horizontalen wird zum Bewußtsein gebracht. Für die Erklärung der Analogien mit giotteskem Faltenstil, die sich jetzt einstellen, genügt die Voraussetzung der gleichgerichteten künstlerischen Tendenz. Dagegen ist die naheliegendere Beziehung zu Burgund nicht zu übersehen. Die Frau neben Maria im Zuge der Kreuztragung, deren Mantel das Gesicht verhüllt und über beide in Schulterhöhe erhobene Hände steil herniederfällt, Maria selbst, die ihre Hände im Mantel zum Kinn hebt, so daß die schwere Masse des Stoffes wie eine lotrechte Wand vor ihr steht, müssen in eine Reihe gestellt werden mit den Pleureurs vom Grabmal des Herzog Johann im Museum zu Dijon. Und auf der anderen Seite gehört auch die verhüllte Frauengestalt von Meister Franckes Grablegung Christi in den gleichen Kreis, dem alle Anregungen stilistischer Neubildungen in dieser Zeit entstammen.

Von dort muß endlich auch das andere Golgathabild (Abb. 38) abgeleitet werden, das dem gleichen Typus folgt wie das Kölner Werk. Es ist die Mitteltafel eines Altars[2]), der sich in Frankfurt erhalten hat. Das ganze Werk erweist

---

[1]) Die beiden langbärtigen Turbanträger zur Rechten.

[2]) Back, a. a. O. Taf. LI.



Abb. 39 Mittelrheinischer Meister um 1410—20. Kreuzabnahme. Frankfurt a. M., Historisches Museum

sich leicht als Wiederholung einer bedeutenderen Kunstschöpfung seiner Zeit. Deutlich weisen die Motive zurück auf ein vorzügliches Vorbild, das der Frankfurter Meister gewiß nur auszugsweise in Abkürzung wiederzugeben vermochte. Sein Golgathabild setzt einen räumlich weiter gespannten Rahmen voraus. Die lebensvoll erfundenen Gestalten haben nicht Platz, sich auszuwirken. Der einwärts sprengende Reiter, den auch der Kölner Meister gibt, hat hier nicht Raum zum Ausholen, so wenig wie andere, die quer durch das Bild galoppieren, und deren Sinn erst auf dem Wasserfaßbilde kenntlich wird, wo genügende Entfernung die Kreuze trennt, um solche Eile zu motivieren. Die Elemente der neuen Darstellungsform sind gegeben. Veronika weist nicht mehr still ihr Tuch, sie hält es schräg einem Greise hin, selbst schmerzvoll sich abwendend. Die Frau mit den zwei Kindern, die früher als unbewegte Profilfigur gegeben war, ist in die Gruppe einbezogen. Maria fällt eben in Ohnmacht, und eine der Frauen beugt eilend sich vor, sie zu stützen. Überall wird heftig gestikuliert. Der eine Schächer wird vom Henker eben erst die Leiter emporgeführt.

Der Frankfurter Altar ist wichtig als seltenes Beispiel der gleichzeitigen werkstattmäßigen Zurichtung zeitgenössischer Kompositionen. An anderen Stellen begnügte man sich noch lange, die alten Bildformen weiterzugeben. Wir wissen es aus Mosers Klageruf, daß die neue Kunst nicht leicht Begehr fand zu ihrer Zeit. Kommende Generationen erst bearbeiteten die Bilderfindungen dieser Jugendzeit des 15. Jahrhunderts, der ein erstaunliches Maß glücklich unbedachter Schöpferkraft eignete. Manche Motive, die erst in späteren Jahrzehnten zum Allgemeingut deutscher Altarmalerei wurden, müssen in ihrem Ursprunge auf diese frühe Epoche zurückgeführt werden. Der Frankfurter Altar selbst bewahrte in einer seiner Flügeltafeln ein wichtiges Beweisstück dieser merkwürdigen Tatsache. Hier ist kurz vor 1420 bereits ein Typus der Kreuzabnahme (Abb. 39) in seinen Hauptzügen aus-

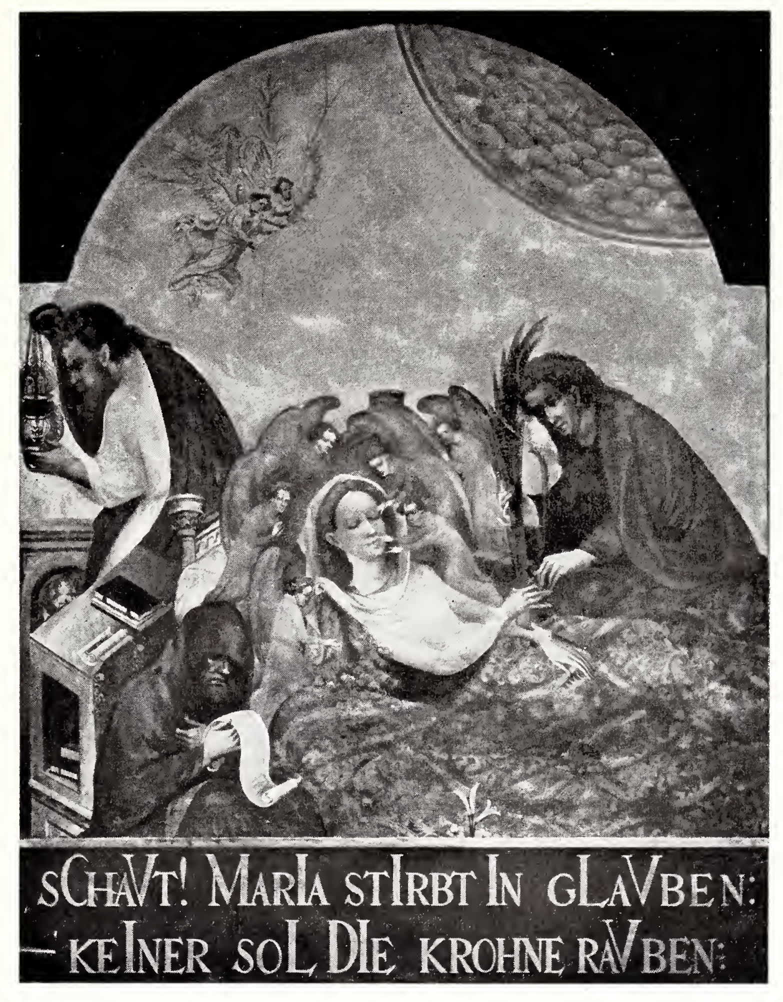


Abb. 40 Westfälischer Meister um 1420—30. Tod Mariens. Dortmund, Marienkirche

gebildet, den die spätere Nürnberger Malerei mehrfach wiederholte. Gegenüber der gefühlvollen Darstellung vom Kölner Klarenaltar steht eine ganz neue Anschauungsform. Nichts mehr gemahnt an die Umdeutung der Körperaktion in Ausdrucksbewegung, die sich in den Kompositionen der späten Gotik zur Empfindsamkeit lyrischer Stimmung und zum höchsten Pathos der Leidenschaft steigern konnte.

Von solchem Empfindungsgehalt blieb kaum ein Rest. Rhythmus und Ausdruck sind verloren. Die neue Komposition hat etwas von der Banalität des Alltäglichen. Aber damit zugleich ist ihr auch der Reichtum des Lebens selbst geöffnet. Ein realer Vorgang wird geschildert. Statt auf einen Gefühlsgehalt konzentriert sich das Interesse auf den Mechanismus des Geschehens. Von hier aus war die



Abb. 41 Mittelrheinischer Meister um 1420—30. Maria im Kreise weiblicher Heiliger (Altar aus Ortenberg). Darmstadt, Museum

bildliche Veranschaulichung neu zu begründen, wenn man einmal entschlossen war, die alten Formeln preiszugeben. Die Arbeit des Herunterhebens eines schweren Leichnams ist das zentrale Motiv. Vorn steigt ein Mann die Leiter hinauf. Er ist vom Rücken gesehen, und der Mantel öffnet sich, um deutlich zu zeigen, wie die Beine gestellt sind. Auf der rechten Schulter trägt er die Last des Leichnams, der schräg herunterhängt. Ein anderer langt oben über das Kreuz und faßt noch den einen Arm Christi.

Wo der Frankfurter Meister sein Vorbild fand, ist nicht leicht zu entscheiden. Aber die Tatsache, daß die Komposition der Kreuzabnahme offenbar aus den Niederlanden ein zweites Mal nach Deutschland gelangte, um in Nürnberg weitergebildet zu werden, legt den Schluß nahe, daß ihre Urform in dem Kreise der burgundischen Hofkunst zu suchen ist. Und dorthin weist auch ein anderer Kompositionstypus, der in gleicher Weise durch weite Zeiträume sich verfolgen läßt. In Westfalen begegnet man schon im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts der ausgebildeten Form des Marientodes mit den für die spätere Kunst typischen, genrehaften Zügen (Abb. 40)[1]. Der eine Apostel bläst mit vollen Backen die Kohle in der Räucherpfanne an, ein anderer setzt die große Hornbrille zurecht, um in dem Gebetbuch zu lesen.

[1]) Altar der Wiesenkirche in Soest. Aldenhoven, a. a. O. S. 110. Blankenberchaltar aus St. Walpurgis in Soest. Münster, Museum des westf. Kunstvereins. Aldenhoven, a. a. O. S. 111; und Geburt — Anbetung der Könige — Tod Mariens, drei Fragmente eines Altars in Dortmund, Marienkirche. Aldenhoven, a. a. O. S. 112.



Abb. 42 Mittelrheinischer Meister um 1420—30. Anbetung der Könige (Flügel des Ortenberger Altars). Darmstadt, Museum

Solche Motive reichen weit zurück. Schon im italienischen Trecento findet sich der Mann, der die Kohlen anbläst, und er kehrt wieder in der schönen Zeichnung des Marientodes im Louvre. Aber wie die alte architektonische Staffage in dem Augenblick erst ihre Neubelebung erfährt, da man ihren Sinn begriffen hatte, so bläst jetzt erst der Apostel wirklich mit vollen Wangen. Die typisch repräsentative Geste wird zur sinnfälligen Handlung. Und das eine Motiv stellt sich ein in den Zusammenhang anderer, deren gemeinsamer Sinn es ist, ein natürliches Geschehen zur Anschauung zu bringen. Nur hie und da bleibt ein Zug, der aus der Kunst des italienischen Trecento noch in die neue Zeit hineinreicht. Wie eigene Raumgebilde nun geschaffen werden, so dringt eine Fülle genrehafter Motive in die Komposition ein. Und Italien ist jetzt nicht mehr der gebende Teil. Wie schon einmal dort Elemente der französischen Gotik aufgenommen worden waren — Giovanni Pisano repräsentiert in einem allgemeinen Sinne diese erste Rezeption, — so war jetzt der südfranzösisch-burgundische Kunstkreis, der seinerseits die sienesischen Anregungen mittlerweile verarbeitet hatte, zu einem Ausstrahlungszentrum geworden, dessen Wirkungen bis weit nach Oberitalien hinein zu verspüren sind. Die gemeinsamen Züge der gleichzeitigen deutschen und italienischen Kunst sind durch die Herkunft aus dieser gleichen Quelle zu erklären.

Mit Ausnahme des Frankfurter Altars ist jedes der seltenen Stücke des Stiles Meisterarbeit und legt Zeugnis ab von der selbständigen Gestaltungskraft einer deutlich umschriebenen Persönlichkeit. So wenig andere als nur die

allgemeinen Kennzeichen der gleichen Stilstufe die Tafeln, die in verschiedenen Gegenden erhalten blieben, miteinander verbinden, so wenig ergibt sich eine besondere, lokale Gemeinschaft, wo mehrere Werke der Zeit in örtlicher Nähe sich finden.

Neben dem bescheidenen Künstler, auf den der Frankfurter Altar zurückgeht, blieben am Mittelrhein noch zwei Meister kenntlich, der eine der Schöpfer eines miniaturhaft feinen Bildchens im Frankfurter Städtischen Museum, der andere der Maler eines Flügelaltars in Darmstadt von wunderbarem Schmelz der Materie, das Werk des einen die überraschendste Komposition der Zeit, das des anderen schon in der äußeren Behandlung von allen übrigen seiner Art unterschieden.

Der Altar aus Ortenberg[1]) ahmt Goldschmiedekunst nach (Abb. 41). Aber er will nicht Surrogat sein, wie die gemalten Altaraufsätze aus spätromanischer und frühgotischer Zeit es waren. Er stellt sich einer Treibarbeit aus Edelmetall ebenso selbständig gegenüber wie die Malerei sonst dem Naturvorbild. Er verleugnet nicht sein Material. Nur in artistischem Spiele hält er sich der Wirklichkeit um einen Grad ferner als das übliche Bild. Der Anlaß der besonderen Behandlung mag in dem Wunsche eines Auftraggebers begründet sein. Noch im Anfang des 16. Jahrhunderts kam es vor, daß ein ähnliches Verlangen einem Maler gestellt wurde. Aber ebenso wie ein freier Künstler jetzt nicht mehr sklavisch kopierte, wenn Wiederholungen berühmter Heiligenbilder gefordert waren, so fand sich der Meister des Ortenberger Altars auf seine Weise mit der besonderen Aufgabe ab.

Die Gewänder bildet er in einem bräunlich lasierten Silberton. Wie emailliert steht dagegen das Weiß der Kopftücher, das blanke Rosa der Gesichter und das gelbe Blond der Haare. Eine dichtgedrängte Versammlung weiblicher Heiliger füllt die Mitteltafel. Es ist die heilige Sippe. Aber die Männer sind nicht bei den Frauen, und statt ihrer sind Agnes, Dorothea und andere heilige Jungfrauen den Müttern und ihren Kindern gesellt. Das Weiblich-Zarte liegt dem Meister. Auch seine Männer sind zierliche, feingliedrige Gestalten. Zwei Könige zugleich läßt er kniend das Kind verehren (Abb. 42), den einen das Händchen, den anderen den Fuß küssen[2]), und mit liebevoll zärtlichem Blick folgt der Dritte den Bewegungen des Kindes, indem er das kostbare Gefäß aus der Hand seines Pagen entgegennimmt.

Die Stimmung mittelalterlichen Minnesanges liegt über dem Werk. In einem stillen Nonnenkloster mochte es an seinem Platze sein, wo nicht harte

[1]) Darmstädter Museum. Back, a. a. O. S. 56, Taf. LVI—LIX.

[2]) Der zweifache Kuß findet sich auch auf der oben erwähnten Anbetung der Könige in der Dortmunder Marienkirche und noch früher in der als Zentralanlage komponierten Darstellung der Wiesenkirche in Soest. Aldenhoven, a. a. O. S. 110.



Abb. 43 Mittelrheinischer Meister um 1420. Paradiesgarten. Frankfurt a. M. Historisches Museum

Mahnworte von der Kanzel ertönten, wo Frauenlippen dem himmlischen Bräutigam leise Gebete flüsterten und ihre Muttersehnsucht im Anblicke des Knäbleins stillten, das die Jungfrau gebar. Und noch zierlicher ist das andere Werk, das den himmlischen Minnegarten selbst schildert (Abb. 43)[1], ein kleines Täflein, miniaturhaft fein und nur denkbar für die Einzelandacht, vielleicht einer vornehmen Dame.

Im ummauerten Blumengärtlein sitzt Maria auf der Rasenbank und blättert in einem Buche. Das Knäblein spielt im Rasen. Die heilige Cäcilie hält ihm das Psalterium, Dorothea pflückt selbst die Früchte für ihren Korb, und eine dritte Heilige schöpft Wasser im Brunnen. Michael und Georg sitzen beieinander, der niedliche Drachen liegt tot auf dem Rücken im Grase. Sebastian[2]) lehnt an dem Baume hinter ihnen und beugt sich vor, ihrem Gespräche zu lauschen.

[1]) Frankfurt a. M., Historisches Museum. Aldenhoven, a. a. O. S. 113, Taf. 28.

[2]) Nur vermutungsweise wird der dritte Heilige hier mit Sebastian identifiziert. Daß er den Baum umfaßt, kann in diesem Zusammenhang sehr wohl eine Bedeutung haben. Der Baum bezeichnet den Ort seines Martyriums.

Von dem Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins weiß man so wenig wie von dem Schöpfer des Ortenberger Altars. Aber es ist kein triftiger Grund erfindlich, die Stätte seiner Wirksamkeit vom Mittelrhein nach Köln oder Westfalen zu verlegen, wie es neuerdings versucht wurde[1]). Sieht man von Meister Francke ab, über dessen Persönlichkeit einige Kunde sich erhielt, so bleibt jedes Werk dieser Gruppe einzeln für sich als Zeugnis eines individuellen Schöpferwillens[2]), und auch örtliche Zusammenbeziehungen ergeben sich nur in einem deutlichen Gravitieren nach einem gemeinsamen Zentrum, an dem die allgemeinen Möglichkeiten der neuen Ausdrucksform geschaffen wurden.

Hierhin weist auch das Paradiesgärtlein, nicht nur durch die zierliche Formensprache, die an eine Schulung im Kreise der burgundischen Miniaturmaler denken läßt, sondern vor allem in der völligen Auflösung jeder Bindung und der eigenmächtigen Umdeutung aller Motive. Freier ist das Thema der Maria im Kreise von Heiligen niemals sonst behandelt worden. Ein Werk nur läßt sich ihm zur Seite stellen, im Abstande fast eines Jahrhunderts und an weit entfernter Stelle, Giovanni Bellinis weiträumige Terrasse, auf der die Heiligen in zwanglosem Beieinander sich bewegen[3]). Und auch das ist kein Zufall. Vom Anfang zum Ende des Jahrhunderts, von dem mittelrheinischen Täflein zu dem reifen Werk des venezianischen Meisters knüpfen sich die Fäden. Mehrfach lassen sich Anregungen, die der burgundischen Hofkunst entstammen, bis nach Oberitalien verfolgen. Und ebenso wie deutliche Spuren zu Antonio Pisano hinführen, ist die merkwürdig ideenreiche Kunst des alten Jacopo Bellini aus der gleichen Quelle gespeist. Von Jacopos Erbe zehren Mantegna sowohl wie die Söhne Giovanni und Gentile und im weiteren Sinne ein ganzer Zweig der Malerei des 15. Jahrhunderts in Venedig.

Von hier sollten in später Zeit und in neuer Verarbeitung die alten Bildideen noch einmal die nordische Malerei befruchten. Kein Wunder, daß sie auf dankbaren Boden fielen und die alten Gestaltungskräfte zu neuem Spiele weckten, die nur geschlummert hatten, überdeckt von einem anderen Formproblem, das nun in den Vordergrund drängte.

---

[1]) Mittelrheinische Herkunft nehmen Reber und Bayersdorfer an. Für die kölnische Provenienz des Paradiesgartens im Ferdinandeum zu Innsbruck, der in der Anordnung dem Frankfurter Bildchen am nächsten kommt, stilistisch aber erheblich früher ist, lassen sich triftige Gründe nicht beibringen. Die reizende Miniatur dürfte eher im oberdeutschen Gebiete zu lokalisieren sein. Abb. in: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. I. Die illuminierten Handschriften in Tirol von H. J. Hermann. Leipzig 1905, Taf. VII.

[2]) Der Versuch Gebhardts, dem Meister des Paradiesgartens (Rep. f. Kunstwissenschaft 1908, XXVIII, 28), die Madonna in den Erdbeeren im Museum der Stadt Solothurn (Abb. Kunsthistor. Gesellsch. f. pothogr. Publikat., 1903, Taf. V) zuzuweisen, entbehrt der Begründung.

[3]) Florenz, Uffizien.

Die vierziger Jahre

Dem Rückschauenden stellt sich die räumliche Grundlegung, die zu einer Befreiung von dem Schematismus der alten Darstellungsformen führen mußte, in das Zentrum der künstlerischen Neubildung, aber sie stand kaum so im Bewußtsein der Zeit. Dem Künstler war sie nur eine der Bedingungen der Bildgestaltung im Sinne einer Wirklichkeitsdarstellung. Alle naturalistische Einzelbeobachtung, alle genrehaften Züge, die aus derselben Anschauungsweise in die Mysterienbühne der Zeit Eingang fanden und von ihr zurückwirkten auf die bildende Kunst, das Eingehen auf Zufallserscheinungen des Lebens und das Interesse an der Statik der Körper und dem Mechanismus eines Geschehens finden in derselben künstlerischen Orientierung ihre Erklärung. Die alte Monumentalform ward preisgegeben in einem wahren Taumel wieder erwachter Wirklichkeitsfreude.

Eine neue Grundlegung des Bildaufbaus wird angebahnt. Wurde früher über der großen Gesamtanlage die Einzelform vernachlässigt, so muß nun die Sorge um einen weiträumigen Grundriß zurücktreten, weil die Durchbildung der Elemente in den Vordergrund des Interesses rückt.

Vom Körper aus, nicht von den räumlichen Beziehungen, die ein Geschehen veranschaulichen, werden die alten Bildvorwürfe neu gestaltet. Wie die Körper im Raume sich runden, wird klargestellt. Ihre gegenseitigen Beziehungen werden gemessen, die Glieder in Aktion versetzt. Das Stehen, das Sitzen, das Liegen wird zum Darstellungsproblem. Der Raum aber findet Interesse, nur insoweit er notwendig ist als unmittelbare Umgebung der Gestalten, die nicht mehr in der Fläche stehen, sondern Rundgebilde werden. Er ist nicht das erste Postulat der Darstellung, sondern er legt sich nachträglich um die Figuren wie der Schrein um die vollrunde Statue. Auch dieser Anschauungsform kann das alte, lineare Schema nicht genügen. Auch ihre Meister sind schöpferische Naturen, die ein Neuland entdecken. Aber ihre Erfindung arbeitet weniger leicht und spielerisch, ist schwerfälliger und ernster zugleich. Sie nehmen es genauer mit den Möglichkeiten der Bewegungen. Ihre Körper biegen sich nicht leicht wie Gerten. Die Gelenke sind in ihrer Funktion erkannt, und sie sind hart im Gegensatz zu den Knochen selbst der früheren Menschen, die wachsgleich schienen.

Die innere Logik eines Entwicklungsprozesses, dessen Richtung im Hinblick auf kommende Ziele sich eindeutig bestimmt, läßt die neue Orientierung der

Kunst begreiflich erscheinen. Aber neben diesen tieferen Zusammenhängen dürfen die äußeren Anlässe der Umbildung nicht übersehen werden, die durch die nahe Verbindung der Malerei mit der Skulptur gegeben waren. Die Form des Flügelaltars, der plastische Statuen im Schreine mit Gemälden auf den Türen vereinte, verlangte einen anderen Stil des Bildes als die freie Tafel. Noch Moser half sich, indem er das Dasein der Flügel verleugnete und die ganze Fläche zusammenbezog. Aber allmählich mußte die Malerei den besonderen Bedingungen ihrer Aufgabe sich anpassen, um so mehr als es oftmals scheint, als sei nun die Plastik die führende Kunst. Die Maler mußten sich begnügen, die schweren Tafeln zu schmücken, die als Türflügel die mächtigen Schreine verschlossen, in denen lebensgroße, vollrunde Statuen standen.

Plastischen Problemen mußten die Malereien der großen Altarflügel nachgehen, die neben den Statuen und hohen Reliefschnitzereien der Schreine ihren Platz behaupten wollten, und die Bildhauer selbst betätigen sich als Maler.

Man sollte in den Altarflügeln Hans Multschers, die 1437, nur sechs Jahre später als Mosers Altar vollendet waren[1]), den Plastiker erkennen, auch ohne daß die Überlieferung es ausdrücklich bestätigt. Und es ist vollkommen glaubhaft, daß auch Konrad Witz die Kunst des Bildschnitzens übte, gleichgültig ob mit Recht die Stelle eines alten Gedichtes auf ihn bezogen wurde, in dem es heißt: „Do was ey(n) maler wiczen, — Der kond moln vn(d) sniczen[2])." Daß Maler und Bildhauer eine Person sein k o n n t e, beweist das literarische Zeugnis, und daß die Stilbildung der Tafelmalerei auf den Flügeln der Schnitzaltäre von diesem Verhältnis nicht unberührt geblieben ist, darf nicht übersehen werden.

Der Bildhauer Hans Multscher zu Ulm stammte aus Richenhofen (bei Leutkirch im südlichen Württemberg)[3]). Eine Urkunde des Jahres 1427 sichert ihm Bürgerrecht und Steuerfreiheit zu. Schon damals muß er ein geachteter Meister gewesen sein. „Bildmacher und geschworener Werkmann" nennt ihn eine andere Eintragung vier Jahre später. Es war die Zeit des Münsterbaus, der schon seit zwei Menschenaltern alle Kräfte der Stadt in Anspruch nahm. Auch Multscher war an dem großen Werke tätig. Im Jahre 1433 vollendete er im Auftrag des Konrad Karg einen Steinaltar, von dem leider nicht viel mehr als die Inschrift auf uns gekommen ist. Der Bildersturm zerstörte den Schrein mit der Verkündigung und schonte nur den Rahmen, der wenigstens die äußere Form des Werkes erkennen läßt. Es war ein steinerner Wandaltar mit Flügeltüren, die gewiß nach dem Brauche der Zeit auf beiden Seiten Malereien trugen.

---

[1]) M. J. Friedländer, Hans Multschers Altar von 1437. Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsamml. 1901, XXII, 253.

[2]) H. Th. Bossert, Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1909, XXXII, 498.

[3]) Franz J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907.



Abb. 44
Hans Multscher
Geburt Christi

Berlin
Kaiser-Fried-
rich-Museum



Abb. 45
Hans Multscher
Pfingsten

Berlin
Kaiser-Fried-
rich-Museum

Als Ersatz des Verlorenen blieb ein Flügelpaar (Abb. 44—47)[1]) erhalten, vielleicht nicht unähnlich dem anderen, das ehemals den Kargaltar verschloß. Wieder ist die Zuschreibung durch die ausführliche Inschrift auf dem Rahmen gut gesichert, und eine Wiederholung des Meisternamens innerhalb der einen Tafel selbst läßt keinen Zweifel, daß kein anderer als Hans Multscher, der Bildhauer, auch der Schöpfer der Malerei gewesen ist. Wäre nur die Rahmeninschrift, so bliebe denkbar, daß der Hauptmeister des Altarwerkes Teile der Arbeit an andere Werkstätten vergeben hätte oder Gesellen verschiedenen Berufes beschäftigte. Aber die doppelte Bezeichnung der Berliner Tafeln spricht ebenso gegen diese Annahme wie die Formengebung des Werkes, die sich eng anschließt an den plastischen Stil des Bildhauers Multscher, den wir kennen.

Multschers Kunst ist ebensoweit entfernt von den ausklingenden Linien gotischer Kompositionen, die einem schönen Flächenornament glichen, wie von der freien Gruppenbildung der Miniaturisten, die Raum schaffen wollen für die Ereignisse, die sie erzählen. Bei Multscher stocken die Linien und hemmen sich gegenseitig in ihrem Lauf, und der Raum existiert nur, soweit er mit Figuren erfüllt ist.

Daß Multscher die Möglichkeit räumlicher Zusammenbeziehung verschiedener Darstellungen nicht fremd ist, beweist die Verbindung der übereinander angeordneten Szenen aus dem Marienleben durch Architekturteile, die von unten hinaufreichen. Das Dach der Gebäude, in denen sich zur Linken das Pfingstwunder vollzieht, zur Rechten Maria stirbt, schiebt sich vor die Darstellungen der oberen Reihe, die auf dem steil ansteigenden Gelände hinter dem Hause sich abspielen. Aber das Raummotiv hat nur noch rudimentäre Bedeutung. Die obere Reihe behält ihre volle Selbständigkeit und wird durch die Stärke der Modellierung an den vorderen Bildrand gedrängt. Der Raum ist nicht das grundlegende Element der Bildgestaltung wie bei Moser, und auch die Architektur selbst bleibt in den alten Formen der italienisch-trecentesken Kunstübung befangen. Die dünnen Säulchen, die vorn die Figuren knapp überschneiden, stammen dorther ebenso wie die toskanische Form der Sockelbildung. Unmittelbar hinter den Figuren schneidet der Bildraum ab. Ganz eng schließen sich die Wände der Innenräume im Rücken der Menschen, und als einzelne plastische Elemente stehen die isolierten Felsstücke, die landschaftliche Situationen andeuten, auf der ebenen Bildtafel, die als vergoldete Fläche über den Köpfen der Figuren emporsteigt. Eine Ferne gibt es nicht, auch nicht den Versuch ihrer Gestaltung. Wo das traditionelle Kompositionsschema sie einbezieht, wie in der Verkündigung an die Hirten, die zur Darstellung der Geburt gehört, wird die Szene in kleinerem Maßstab aber gleicher Modellierungshöhe oberhalb angebracht, wie in einem plastischen Relief.

[1]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1621.



Abb. 46
Hans Multscher
Gebet Christi
am Oelberg

Berlin
Kaiser-Fried-
rich-Museum



Abb. 47
Hans Multscher
Auferstehung

Berlin
Kaiser-Fried-
rich-Museum

Vorn aber drängt sich die Menge der Figuren. Der Raum ist vollgestopft. Ein Körper schiebt sich an den anderen so eng, daß nirgends eine Lücke bleibt, daß sie zu Mauern sich aneinanderschließen. Vor einer Wand von Menschen trägt Christus sein Kreuz. Von den meisten existiert nicht mehr als ein Stück des Gesichtes oder eine Hand. Reihen von Köpfen erscheinen, und der Maler bleibt die Rechenschaft schuldig über die Möglichkeit räumlicher Existenz der zugehörigen Körper. Isolierte plastische Formen werden modelliert. Zwischen Arm und Hüfte des Mohrenkönigs erscheint ein Profil und zusammengelegte Hände — vielleicht gehören sie dem Stifter des Altars. Hinter dem Zaun, der die Hütte der Geburt umgibt, drängen sich in zwei Reihen Menschen, die ihre Köpfe emporrecken, um das Wunder zu schauen. Vor dieser Reliefschicht aber werden in voller Ansicht die Gestalten entwickelt, die unmittelbar an der Handlung beteiligt sind. Hier gibt es nicht überraschende Verdeckungen und Überschneidungen. Mit der ausführlichen Sorgfalt des Plastikers studiert Multscher die Bewegungsmotive.

Noch Mosers Gestalten lebten wesentlich von dem Bewegungsduktus, dem sie eingeschrieben waren. Multscher baut körperliche Gebilde. Schon in der voraufgehenden Zeit waren hier und da Tendenzen auf ernsthaftere Durchbildung von Verkürzungen am Werke. Aber immer wieder überwog die altgewohnte Neigung, in den verselbständigten Kontur allen Ausdrucksgehalt der Figur zu bannen und darüber ihre plastischen Möglichkeiten zu vernachlässigen. Die spindeldürren, gelenklos, empfindungsvoll gebogenen Arme und spinnenfingerigen Hände sind das Gemeingut der früheren Epoche. Multscher bildet im Gegensatz die Hände grob, und anstatt ihren linearen Kontur sprechen zu lassen, gibt er sie in schwierigen Verkürzungen, die allen Reichtum an plastischer Form offenbaren. Die Arme sind kurz und bewegen sich schwer in den Gelenken. Die Breite der Brust gibt den Maßstab ihrer Distanz, und Joseph, der anbetend kniet, scheint mit den behandschuhten Händen, die er in Schulterhöhe hebt, dieses Maß zu wiederholen.

Man käme in früherer Zeit nicht leicht auf so profane Gedanken. Mag die Logik des Körperbaues lückenhaft sein, der Ausdrucksgehalt spricht unzweideutig klar.

Aber die Formengebung im einzelnen blieb oft noch altertümlich genug. Eine neue Kunst entstand nicht an einem Tage, und im ersten raschen Anlaufe ward nicht der ganze Weg durchmessen. Die Werke des zweiten und dritten Jahrzehnts, die in ihrer Zeit so seltsam fortschrittlich erschienen, bleiben bald wieder weit zurück. Schon nach einer kurzen Spanne Zeit konnte Mosers Werk veraltet erscheinen, ja, vielleicht war es rückständig schon, als es entstand, und wer unsere Deutung der Klage des Meisters nicht annehmen will, mag in ihr den Seufzer eines Alternden vernehmen, den Jüngere überflügelt hatten. Denn die dreißiger Jahre bereits brachten eine entschiedene Umorientierung der Kunst. Der Ver-



Abb. 48 Bayerischer Meister um 1440. Kreuzigung Christi. Schleißheim, Gemäldegalerie

such, die Wirklichkeit in ihrem vollen Umfange in das Darstellungsbereich der Kunst einzubeziehen, hatte eine Umformung aller gewohnten Kompositionstypen auf der Grundlage räumlicher Entwicklung eines Vorganges zur Folge gehabt. Der Raum war als Bedingung alles Daseins erkannt worden, und man konnte sich bald nicht genug tun, Zufälligkeiten der Körpereinstellung, wie sie die natürliche Existenz im Raume mit sich bringt, als Kompositionselement aufzunehmen. Nun ist es wie eine Selbstbesinnung, als hätte man empfunden, daß man noch einmal von vorn beginnen müsse und die weitschauenden Versuche, an die eine erste, unbekümmerte Jugend sich gewagt hatte, einer späteren, reiferen Zeit überlassen.

In den Kompositionen des Frankfurter Kreuzigungsaltars[1]) trat zum ersten Male die Sorge um den Mechanismus eines Geschehens sichtbar in den Vordergrund. Multschers Kunst stellt sich mit aller Entschiedenheit auf dieses eine Problem ein, ihr ist es überall viel mehr um das Mechanische zu tun als um das Seelische, das schwerer nun zur Oberfläche dringt. Nicht der Empfindungsausdruck der heiligen Legenden ist ihm die Hauptsache, sondern der plastische Gehalt, der sich ihren Bewegungsmotiven abgewinnen läßt. Es wird Ernst gemacht mit der Darstellung der Funktionen des menschlichen Körpers. Wie die Hände, so sind

[1]) Vgl. S. 54.

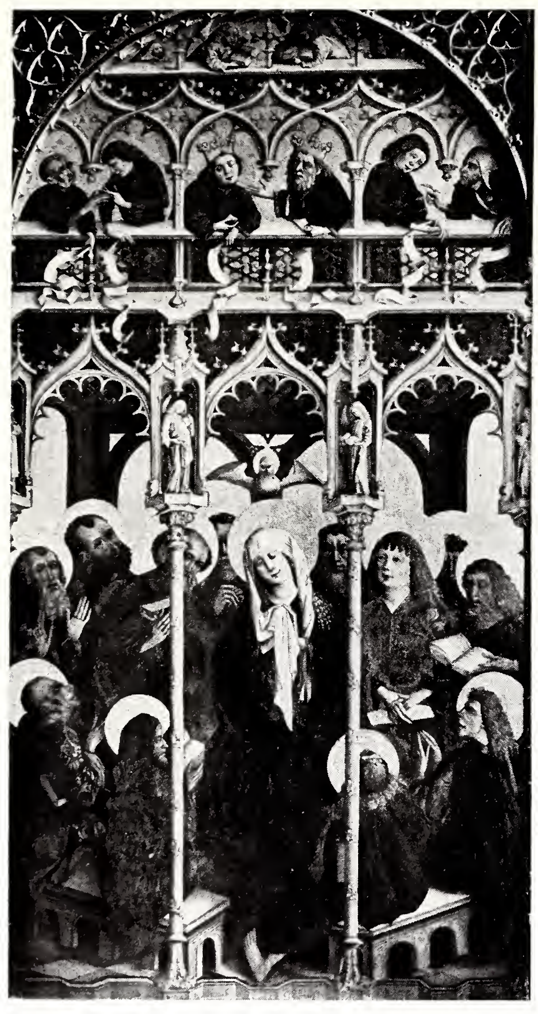
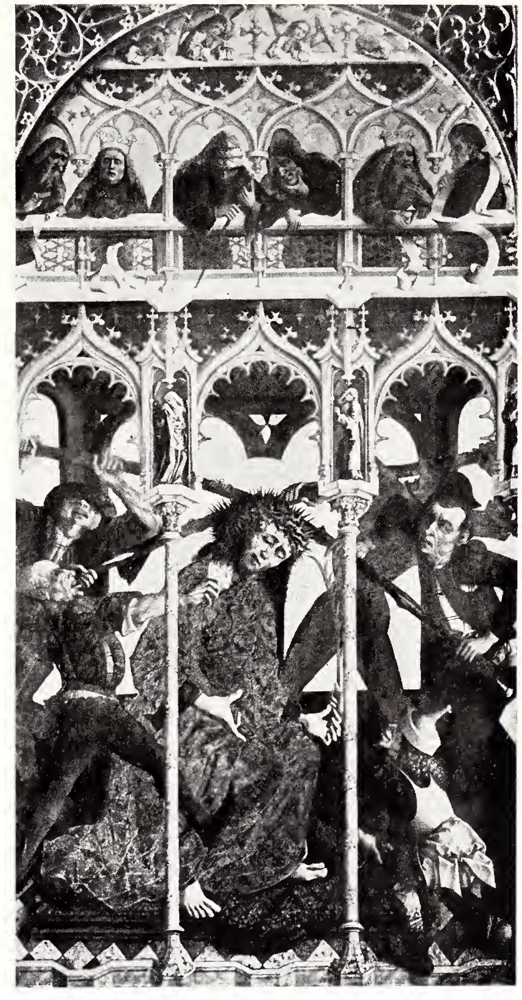


Abb. 49 Erfurter Meister um 1440. Pfingsten. Erfurt, Reglerkirche

die Füße groß und derb, nicht die zierlichen Endigungen der Beine. Sie werden in energischen Winkel gesetzt, um als glaubhafte Träger des Körpergewichtes zu dienen.

Denn die neue Plastik bedingt zugleich eine andere Schwere der Figur. Die Menschen schweben nicht leicht über dem Boden, sie stehen, wuchtigen Statuen gleich. Die schwingenden Kurven der Gewandlinien hatte schon die vorangegangene Generation verlassen, hatte die steil herniederhängenden Stoffe am Boden gebrochen und flach gelegt, um der Figur eine Basis zu schaffen. Man spürt noch bei Multscher das Nachwirken dieses Systems. Aber die Stoffe sind schwerer und voller geworden und falten sich nicht mehr leicht. Sie stauen sich am Boden in gewichtigen Massen, wie sie schwerer von den Schultern herniederhängen. Man fühlt die Dicke der derben Wollstoffe, die tiefe Faltentäler bilden und breite Rücken, und die Härte der metallreichen Brokate, die in steiferen Massen ihre Träger umhüllen.

Die Versuche körperhafter Bildung des Gewandes gehen weit zurück ins 14. Jahrhundert und stehen im Zusammenhang mit der Aufnahme der plastischen Form überhaupt, die das lineare Schema der älteren Kunst ersetzt. In bewußtem Gegensatz zu den schwingenden Kurven des alten Gewandes schuf der letzte gotische Gewandstil die voluminösen, röhrenförmigen Faltengehänge, die von Arm und Hüfte, dem Gesetz der Schwere folgend, steil herniederstreben. Aber auch die neue Form erstarrt zum Schema, und unter der breiten Hülle bleibt der Körper selbst unerlöst. Nun erst entringt sich die Figur dem linearen Zwang. Noch bleiben Reste der alten Röhrengebilde, aber langsam wird auch das Gewand aus seiner letzten ornamentalen Gebundenheit befreit.


Abb. 50 Erfurter Meister um 1440. Dornenkrönung Christi. Erfurt, Reglerkirche

Die Fülle neuer Möglichkeiten des plastischen Gewandes reizt den Bildhauer zur Darstellung, und der Maler geht ihnen nach, indem er die Faltentäler durch schwere Schatten eintieft. Die Beobachtung der Schlagschatten wird zu einem der Hauptmittel malerischer Gestaltung kubischen Daseins. Multscher gebraucht es noch nicht mit aller Konsequenz. Er wagt noch nicht, über die Körper selbst fremde Schatten zu legen, läßt sie nur an Wand und Boden spielen. Aber wie sehr das Kunstmittel als neu und wirkungsvoll empfunden wurde, beweisen die Gerätestilleben in Nischen und die Blumenvasen am Boden, die eigens hingerückt sind, um Effektstücke des Schattenschlags zu erproben.

Die lichte Zartheit der alten Farben würde nicht zu Multschers grobschlächtigen Figuren passen. Auch die Farbe muß ein anderes Volumen haben, eine gewichtige Schwere. Starke Lokaltöne stehen nebeneinander. In einfachem Wechsel folgen sich die verschiedenen Rot, die Grün und die Blau und Gelb. Multscher ist alles eher als ein Geschmackskünstler. Dem bäuerisch lauten Gehaben seiner Menschen entspricht die unbekümmerte Farbigkeit der Tafeln.

Am Orte ihres Entstehens bleibt Multschers Kunst ohne Vorläufer. Wirklich überzeugende Attributionen anderer Werke an den Maler der Berliner Flügeltafeln sind bisher nicht gelungen. Seiner persönlichen Ausdrucksform kommt ein Werk allein nahe, das auf Grund seiner Herkunft aus dem Kloster Benediktbeuern der Münchener Schule zugerechnet wird (Abb. 48). Ist es nicht möglich, Multschers Hand in der Tafel zu erweisen, so ist sie doch Zeugnis seines Geistes in einem weiteren Verstande. Da sind die schweren, untersetzten Gestalten, die bäuerisch häßlichen Menschen, aus deren Zügen ein Ringen um Ausdruck spricht,

die massig schwere Füllung der Bildfläche, die dicken, breit und oft noch in Röhrengeschieben fallenden Gewänder, die mächtigen Turbane, die fast schreckhaft wirkenden Mißverhältnisse im Größenmaßstab, — die Dreiergruppe unter dem Kreuz erinnert unmittelbar an die Häscher von Multschers Ölberg, — die gewagten Verkürzungen, — hier zielen zwei Bogenschützen aus dem Bilde heraus geradewegs auf den Beschauer, — und endlich stimmen selbst Einzelformen überein wie die Felsen, die wie aus weicher Materie mit dem Hohleisen geschnitten sind.

Ob diese Tafel selbst oder ihr Meister aus Multschers Kreise hervorging, muß fraglich bleiben. Jedenfalls steht sie ihm unmittelbarer nahe als die Altarflügel in Laufen [1]), die nur die allgemeinen Kennzeichen des Zeitstiles mit Multschers Kunst verbinden, und die allein jedenfalls nicht genügen, den Stil von Multschers Tafeln aus einer lokalen Tradition herzuleiten. Viel mehr in zeitlicher als in örtlicher Gebundenheit ist dieser Stil zu verstehen. Über die Grenzen nachbarlicher Zusammengehörigkeit weit hinaus sind Analogien allgemeinerer Art im gleichzeitigen Kunstschaffen aufzusuchen.

Eine kompositionelle Verwandtschaft gibt den ersten Hinweis. Die Darstellung des Pfingstwunders von Multschers Altar kehrt in gleicher Anordnung auf einem Altarflügel in der Reglerkirche zu Erfurt wieder (Abb. 49)[2]). Wie bei Multscher teilen zwei Säulchen vorn die Bildfläche. Schräg einwärts sind die niedrigen Bänke geschoben, auf denen die Apostel, vom Rücken gesehen, sitzen. Bei aller Freiheit der Einzelbildung finden sich nahe verwandte Motive ähnlicher Handhaltungen, die auf ein gemeinsames Urbild hindeuten. Und dieses ist nirgends anders zu suchen als in dem toskanischen Trecento, aus dem es auf dem gewohnten Wege, durch die Vermittlung der südfranzösisch-burgundischen Malerei nach dem Norden gelangt sein mochte.

So selbständig Multschers Bildgestaltung, so selbständig die Erfindung der Erfurter Tafeln erscheint, wieder offenbart sich der zeitliche Zusammenhang der Meister und ihre Zugehörigkeit zu einem weiteren Kreise nordalpiner Kunst, der über die Grenzen deutsch sprechender Lande hinausreicht.

Die Architekturmotive interessieren den Plastiker Multscher nur, insoweit sie den Figuren als Rahmen dienen. Sie sind in der Rückbildung begriffen. Und der Erfurter Meister gebraucht sie nur in ihrer dekorativen Funktion. Noch weniger als Multscher denkt er an die Gestaltung eines realen Innenraumes, dem die Säulchen vorn als Stützen des Daches dienten. Er verbaut sie in eine flache Lettnerarchitektur mit Kielbögen und zierlichen Statuetten in gotischen Nischen.

Der alte Bildrahmen wird noch einmal lebendig, er dringt nicht wie bei Moser in den Raum der Darstellung selbst ein. In einem Abstande legt er sich vor ihn,

[1]) Stadler, a. a. O. S. 54, Taf. 4.

[2]) Thode, a. a. O. S. 79.



Abb. 51 Tucheraltar. Die heiligen Augustin und Leonhard. Nürnberg, Frauenkirche

wie das Maßwerk der Fassade des Straßburger Münsters sich freiplastisch von seiner Unterlage ablöste. Hinter der offenen Arkadenstellung wird die Darstellung in eine flache Schicht zwischen Rückwand und Säulen eingespannt.

Mit wahrhaft überlegener künstlerischer Weisheit sind diese selbstgewählten Schranken zu Hauptträgern des Kompositionsgerüstes umgedeutet. Wie innerhalb der schmalen Raumschicht jedesmal die Zentralfigur im Mittelkompartiment herausgehoben wird, und ohne sichtbaren Zwang die Nebenpersonen der Handlung in den seitlichen Abschnitten Platz finden, das zeugt von höchster künstlerischer Ökonomie. Das Wort genial ist nicht zu hoch gegriffen für die Komposition der Dornenkrönung (Abb. 50). Ganz frei scheint Christus in den Raum gesetzt, und doch sind als die fünf Richtpunkte sein Haupt, Hände und Füße zwischen den zwei Säulen im Mittelfelde gefaßt. In wilder Bewegung toben um ihn die Henkersknechte, und auch sie sind durch die rahmenden Linien gebändigt, in die zwei Nebenkompartimente gebannt.

Überzeugende Zuweisungen anderer Werke an den Meister des Erfurter Altars sind bisher nicht geglückt. Sein Temperament würde sich kaum verleugnen, wäre man auf weitere Äußerungen aufmerksam geworden. Einleuchtend aber ist seine Beziehung zur fränkischen Kunst und sein Verhältnis im besonderen zu der stärksten Persönlichkeit aus der Frühzeit Nürnberger Malerei, dem Meister des Tucheraltars in der Frauenkirche [1]).

Die gleichen Worte, mit denen die Tafeln des Multscher charakterisiert wurden, können vor seinem Werke wiederholt werden. Auch der Tuchermeister stellt ein Stilleben aus Büchern und Geräten und freut sich der plastischen Wirkung der kleinteiligen Form (Abb. 51). Auch er bildet an kurzen Armen große Hände, deren Gelenke sorgfältig gezeichnet sind und gern in starken Verkürzungen

[1]) Thode, a. a. O. S. 57. Gebhardt, a. a. O. S. 119.

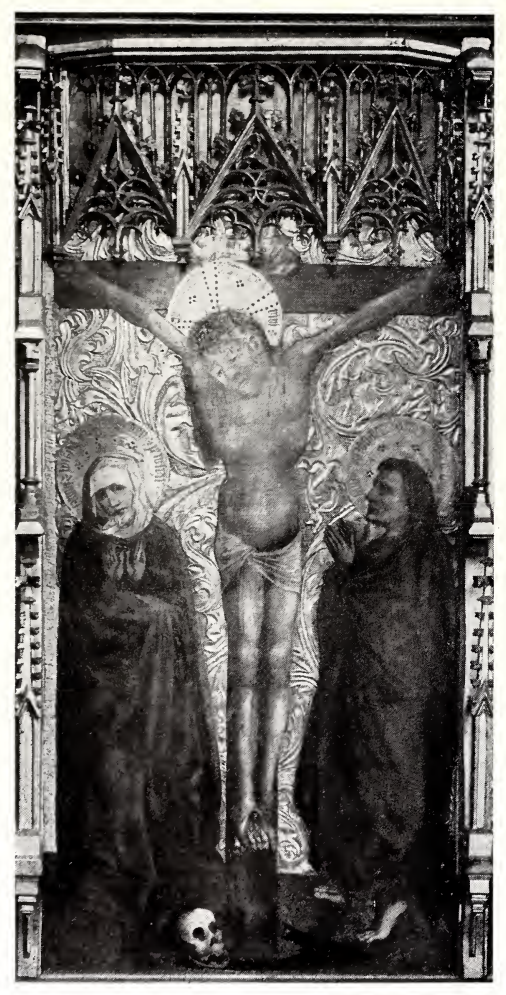


Abb. 52 Tucheraltar. Kreuzigung Christi. Nürnberg, Frauenkirche

modelliert. Sein heiliger Augustin hält die Hände nicht anders als Multschers Joseph. Auch ihn freut es, das plastische Tiefenmaß des Körpers in dem Abstand der Hände zu wiederholen.

Das Körpergewicht ist entdeckt. Und die Entdeckerfreude erklärt die Vorliebe für schwere, gedrungene Proportionen. Ein Zug zum Statuarischen beherrscht die Bilder. Multscher füllt die Tafel wie ein plastisches Hochrelief, der Tuchermeister liebt es, die Figur einzeln dem flachen Grunde aufzumodellieren, in ebenso bewußtem Gegensatz zu der alten, gotischen Rhythmik, die jeden Körper in seiner Beziehung auf den nächstfolgenden verstand und die Gruppen in Kurven zusammenschloß. Hart steht eine Figur neben der anderen, in starrer Silhouette abgeschlossen gegen die Umwelt. In einer Kreuzigung (Abb. 52) klingen nicht mehr die Kurven aufwärts und wieder hinab. Geradeaus gerichtet hängt der Körper des Kruzifixus, wie zu Stein erstarrt stehen zu den Seiten Maria und Johannes. Alles Leben ist nach innen verlegt. Nicht die Umrißlinie spricht. Eine verhaltene Kraft offenbart sich in den stokkend wie gegen schweren Widerstand drängenden Bewegungen. Mit plumpen Füßen stehen die gnomenhaft kleinen Gestalten der heiligen Einsiedler Paulus und Antonius auf dem Boden. Unbekümmert um das Format der Tafel, die fast zur Hälfte leer bleibt, bildet der Meister seine wuchtig untersetzten Greisenfiguren.

Wie für Multscher, so ist auch für den Tuchermeister das Quadrat die natürliche Bildform. Multschers gemalten Hochreliefs gleicht das Ehenheim-Epitaph in der Lorenzkirche (Abb. 53)[1], das mit Sicherheit dem gleichen Meister zugeschrieben werden kann, von dem der Tucheraltar in der Frauenkirche herrührt. Drei

[1]) Gebhardt, a. a. O. S. 105.



Abb. 53 Meister des Tucheraltars. Ehenheim-Epitaph. Nürnberg, Lorenzkirche

Heilige empfehlen den Stifter dem Schmerzensmann. Aufgereiht nebeneinander stehen die vier Gestalten. Kaum merklich wird die räumliche und inhaltliche Beziehung. Laurentius, Helena und Konstantin stehen in leichtem Bogen einwärts, Christus vorn, hart am äußeren Bildrande. Wie anders lautete ein solches Thema in früherer Fassung, und wie anders später. Da gab es rhythmische Beziehungen aufwärts zu den Himmlischen und hinab zu dem irdischen Stifter. Der Tuchermeister meidet die Zentralkomposition und jede Beziehung überhaupt außer unmittelbar körperlicher Berührung. Die Figuren stoßen einander mit den Ellenbogen, so dicht ist der Raum gefüllt, und jede Gestalt hat für sich das gleiche Maß von Schwere.

Wie in Multschers Tafeln, so entspricht auch hier der verhaltenen Stimmung der Menschen die schwere und reiche Farbe, die im Gegensatz zu dem lichten Idealton der älteren Kunst zu leuchtendem Gold tiefe und ernste Töne gesellt.

Gleich dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts wollte die Kunst dieser Meister, die um 1440 in Deutschland am Werke waren, die Farben dunkel, die Proportionen schwer und die Menschen häßlich.

Niemals zuvor diente ein so athletenhaft bäurischer Körper als Modell für den Heiland. Die Flucht vor der alten Idealkomposition führt zu neuen Maßlosigkeiten. Körperhaft sollen die Gestalten wirken, laut sollen sie sprechen, sich gebärden wie die Leute der Wirklichkeit, die man kennt, und weil im Leben die Schönheit der Ausnahmefall ist, soll sie es auch in der Kunst bleiben. An die Stelle der edlen Anmut tritt eine derbe Häßlichkeit. Es ist die Stimmung, die jede

naturalistisch orientierte Kunst kennzeichnen muß, und der Aufruhr, den damals die neue Malerei verursachte, kann nicht kleiner gewesen sein als der Lärm, der um Courbet entstand.

Man muß versuchen, sich die Wirkung zu vergegenwärtigen, die von den Altargemälden des Hans Multscher ausgegangen ist, als sie im Jahre 1437 enthüllt wurden. Hier war das Leben bitter ernst genommen. Der Schmerz erschöpfte sich nicht in dem anmutigen Linienspiel edler Gebärden, Christus war nicht mehr der strahlende Apollo des neuen Glaubens, Maria nicht mehr die milde Göttin. Die alten und oft gemalten Geschichten glichen in all ihrer bühnenhaften Zurichtung Geschehnissen von heute oder gestern, und die Bauern der Heimat traten als die handelnden Personen auf.

Die Bilderfindung geht nicht so spielend leicht vonstatten wie in den Miniaturen. Das Tempo der Bewegungen selbst verlangsamt sich. Sorgfältiger ist Rechenschaft gegeben über die statischen Möglichkeiten der Körper. Die gegenseitigen Beziehungen der Figuren besitzen nicht die Geschmeidigkeit von ehedem. Man ist sich klarer über das Volumen einer Gestalt, und wie die eine eingreift in die Raumzone der anderen, das will eingehender überlegt sein. Jedes körperliche Gebilde, das in die Darstellung einbezogen ist, verlangt seine räumliche Daseinsmöglichkeit.

Ob es richtig ist, daß der Name des Meisters Hans Peurl war, soll hier nicht untersucht werden. Die Lesung der Buchstaben auf dem Johannesaltärchen[1]) und dem Ehenheimepitaph gelang nicht ohne erheblichen Zwang. Der Name würde den Künstler zu einem geborenen Nürnberger machen, denn die Peurl waren in der Stadt ansässig. Und mehr als für Multscher kommt für die Kunst des Tuchermeisters eine bodenständige Überlieferung in Frage. Das späte Nachwirken böhmischer Tradition ist bezeichnend für die Sinnesart der nürnbergischen Malerei. Nicht zufällig blieb noch um die Jahrhundertmitte ein Vorbild des Prager Kunstkreises in Geltung[2]). Hätte es den Künstlern nicht mehr genügt, sie hätten die Möglichkeit gefunden, es umzubilden.

In Oberdeutschland scheint das Zwischenspiel der zierlichen Kunst weiträumiger Komposition nicht von der gleichen Bedeutung gewesen zu sein wie in den westlichen Gegenden. In Nürnberg deutet allein ein Kreuzigungstriptychon, das ersichtlich ein Jugendwerk des Tuchermeisters selbst war, in diese Richtung. Der reife Stil des Meisters dagegen scheint unmittelbar anzuknüpfen an die Heiligen der Burg Karlstein. Dort finden sich die klobigen Züge der Gesichter, dort sogar Einzelheiten, wie die plastischen Stilleben in den Schreibpulten. Und trotzdem geht es nicht an, die Kunst des Tuchermeisters ohne die Dazwischenkunft

[1]) Gebhardt, a. a. O. S. 159

[2]) Vgl. S. 20.

neuer Eindrücke aus der alten heimischen Tradition allein abzuleiten. Auch für ihn bleibt die Voraussetzung einer gemeinsamen Orientierung der Zeit, die über enge lokale Grenzen weit hinausgreift. Wie nahe die Beziehungen sind, kann die kompositionelle Analogie der Auferstehung des Tuchermeisters (Abb. 54) mit der des Multscher erweisen, die nicht wohl einem Spiel des Zufalls zuzuschreiben ist.



Abb. 54 Tucheraltar. Auferstehung Christi. Nürnberg, Frauenkirche

Auf eine äußere Übereinstimmung allein dürfte aber kein allzu großes Gewicht gelegt werden. Maßgebend bleibt die gleiche Richtung der künstlerischen Intention. Und die Forderungen des neuen Tafelbildes, wie sie in der Kunst des Multscher wie des Nürnbergers aufgezeigt wurden, sind im Umkreise der nordalpinen Malerei zuerst in den Werken des Meisters von Flémalle mit aller Konsequenz gestellt und erfüllt. Der entscheidende Schritt zur großen Tafelmalerei wurde durch ihn vollzogen. Er ersetzt die ungefähren Formandeutungen der Miniaturmaler auf Grund eingehender Naturstudien durch sorgfältig modellierte Körperbildungen. Die schwingenden Kurven, die eine Bewegung mehr symbolisierten als darstellten, sind preisgegeben. Die Gebärde entwickelt sich von innen heraus, wird nicht mehr einem zuvor bestimmten Linienschema eingeschrieben.

Über solche Gemeinsamkeit der allgemeinen künstlerischen Problemstellung hinaus finden sich auch im einzelnen innerhalb des Werkes des Flémallemeisters Analogien zu dem Nürnberger Tucheraltar wie zu den Tafeln des Multscher. Die übertrieben plastische Modellierung kehrt ebenso wieder wie die lederartig dicke Haut, die sich gern selbständig in Falten legt, das Interesse für den Schlagschatten, der die Körper vom Hintergrunde löst, die detaillierte Naturbeobachtung im kleinen, die noch mit der verallgemeinernden Behandlung wichtiger Teile im



Abb. 55 Barbaraaltar. Grablegung und Auferstehung Christi. Breslau, Altertümer-Museum

Widerstreit liegt, die eingehend modellierten und in Verkürzung gezeichneten Hände, und schließlich möchte man auch einzelne Motive, wie die schlafenden Wächter am Grabe des Auferstehenden auf dem Flügel des Tucheraltars, mit den groben Zügen der Gesichter und dem umständlich gewundenen Turban nicht ohne engere Beziehung zu einem Werke von der Art des Frankfurter Kreuzigungsfragmentes entstanden denken.

Der Tuchermeister ist die überragende Persönlichkeit innerhalb der Nürnberger Kunst seiner Zeit. Aber es wäre sicher falsch, ihn als isoliertes Phänomen am Orte seines Wirkens zu deuten. Er steht innerhalb einer allgemeinen Strömung, und es ist heute nicht mehr möglich, zu bestimmen, inwieweit auf einzelne Meister die entscheidenden Taten der Stilwandlung zurückzuführen sind. Immer wieder finden sich Fäden, die auf eine Gemeinsamkeit der Entwicklung hindeuten, der die Landesgrenzen nicht trennende Schranken sind. Und insbesondere muß an der Stätte eines reichen künstlerischen Lebens, zu der Nürnberg im Laufe des 15. Jahrhunderts sich entfaltete, das Zusammenwirken verschiedener Kräfte vorausgesetzt werden. Aus dem Dunkel der Zeiten tauchen einzelne Persönlichkeiten empor, die den Tuchermeister auf seinem Wege begleiteten.

Der Erfurter Meister ging wahrscheinlich aus dem Nürnberger Kunstkreise hervor. Der Meister des Barbaraaltars, der in der gleichnamigen Kirche zu Breslau stand und jetzt im dortigen Altertümermuseum verwahrt wird, fand sicher in Nürnberg seine Schulung. 1447 ist das Werk datiert. Es gehört in die Zeit der reifen Arbeiten des Tuchermeisters, aber man glaubt noch etwas von gotischem Rhythmus und der naiveren Erzählungslust der vergangenen Zeit in dem Werke zu spüren. Vielleicht sollte man daraus schließen, daß der Meister schon ein alter Mann war, als er den umfangreichen Flügelaltar schuf. Aber seine Hand läßt sich nirgends sonst erweisen, und seine Persönlichkeit bleibt ein Rätsel, da nur mehr ein isoliertes Werk von ihrem Wirken zeugt.



Abb. 56 Barbaraaltar. Kreuzigung Christi. Breslau, Altertümer-Museum.

Es erinnert noch an die kompositionellen Freiheiten der Generation des Meister Francke, wie eine Grablegung (Abb. 55) in der Diagonale mit vielen Überschneidungen sich ordnet, wie oftmals ein Arm ein Gesicht verdeckt, und auch die schwingende Kurve mancher Gestalten gemahnt an die gotische Tradition. Der Meister versteht noch zu erzählen. Die Darstellungen aus der Legende der heiligen Barbara beweisen es. Aber in den Passionsgeschichten fügt sich doch manches schon der neuen Typik, wie etwa die Auferstehung (Abb. 55), die an den Kanon des Multscheraltars anklingt. Vor allem aber spricht die Vehemenz jeder Bewegung für einen Mann der neuen Zeit. Die Glieder werden zusammengehalten, sie spreizen sich nicht. Wie die Füße der beiden Schächer (Abb. 56) sich in verhaltenem Drängen gegen die Stricke stemmen ganz im Gegensatz zu dem unflätigen Strampeln, das spätere Zeiten liebten, das ist der charakteristische Ausdruck dieses Stiles, und er spricht ebenso

in der starken Modellierung der übertrieben schweren Akte wie in der geschlossenen Silhouette der bildeinwärts knienden Magdalena und der Gruppe der Trauernden auf dem Bilde der Kreuzabnahme. Der Meister sucht starke Verkürzungen, weil sie der Bewegung Intensität geben. Darum schleift ein Reiter die heilige Barbara bildeinwärts, und der Engel gibt die Gegenrichtung, oder die Hand eines Kriegsknechtes verkürzt sich jäh, um dem Worte, das er spricht, Nachdruck zu verleihen. Auch wenn eine Bewegung mißlingt, bleibt sie energiegesättigt. Denn keine Form ist auswendig gezeichnet, jede empfunden. Die Architekturen klemmen sich ebenso gewaltsam wie die Bewegungen der Menschen. Sie sind körperlich-plastische Erscheinung, nicht anders als die Figuren. Es bedeutet nichts Ungewöhnliches, daß der Turm, aus dem Barbara entflieht, viel zu klein ist nach dem Maßstab der Wirklichkeit. Aber hier erscheint das Wunder nur um so größer, weil die Tür so niedrig ist, aus der die Jungfrau entschlüpft.

Der Breslauer Barbaraaltar ist das reife Werk eines bedeutenden Meisters. Welche Stellung seinem Schöpfer innerhalb der Geschichte der Malerei zukommt, wird sich schwerlich ergründen lassen. Aber das Werk beweist, daß der Tuchermeister nicht allein für sich stand, und daß man vorsichtig sein muß, nicht den Stil der Zeit für die Art einer Persönlichkeit zu nehmen.

Erst der Überblick über weitere Gebiete deutscher Kunst eröffnete Zusammenhänge, die dem Geschichtsschreiber einer Lokalschule verborgen bleiben mußten. Darum konnte Thode, der es als erster unternahm, das Material der fränkischen Tafelbilder zu sichten, den Fehler begehen, die Wiener Tafel mit der figurenreichen Kreuzigung (Abb. 57)[1]) dem Tuchermeister zuzuschreiben und da sich in einer Inschrift das Wort „Pfenning“ fand, taufte er den Meister auf diesen Namen. Der Sinn der Inschrift, die vollständig lautet: „d Pfenning 1449 als ich chun“ ist nicht ganz klar. Es kann sich kaum um einen Künstlernamen handeln, und eine andere Kreuzigung von 1457 im Dom zu Graz (Abb. 58)[2]), deren Urheber mit Namen Konrad Laib bekannt ist, kommt dem Wiener Bilde so nahe, daß mit gutem Recht auch dieses dem Salzburger Maler Laib zugeschrieben wurde. Jedenfalls aber rückt die Wiener Kreuzigung ab von den Nürnberger Arbeiten.

---

[1]) Thode, a. a. O. S. 64. — R. Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1903, XXIV, 49. — Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 59.

[2]) Stiaßny, a. a. O. Taf. VIII. Fischer, a. a. O. S. 70. Der Weg von den noch an die Wasserfaß-Kreuzigung erinnernden Turbanträgern zu beiden Seiten auf dem Wiener Bilde, die in geschwungener Haltung stehen, zu der Grazer Tafel mit der energischen Gestalt des Kriegsknechtes vorn rechts ist ein weiter. Trotzdem führen viele Übereinstimmungen im einzelnen auf die Annahme eines Meisters.



Abb. 57 Konrad Laib zugeschrieben, Kreuzigung Christi. Wien, Hofmuseum

Die neue Persönlichkeit ordnet sich dem gleichen Kreise ein wie Multscher und wie der Nürnberger Meister. Auf der Kreuzigungstafel ist eine Menschenwand gebaut wie auf Multschers Bildern, ein Meer von Köpfen und Helmen, die in starrer Horizontale vor dem gemusterten Goldgrunde stehen, und vor ihnen, am vorderen Rand der Bühne, die kleine Zahl der handelnden Personen in plastisch reichen Motiven. Eine Kreuzigung „mit Gedräng" im wörtlichsten Sinne.

Innerhalb der deutschen Kunst der Zeit bleibt die besondere Form der Wiener Kreuzigung des Laib, die acht Jahre später in der Grazer Wiederholung im Sinne weiterer Räumlichkeit umgebildet ist, ganz allein, während sie in Altichieros Fresko der Georgskapelle zu Padua eine gewiß nicht zufällige Parallele findet. Konrad Laibs Wirkungskreis war die salzburgische Gegend, und die Beziehung zu Italien liegt in der Stadt des „Venedigerhandels" nahe genug. Die Faltenbildung in großen, hängenden Kurven steht dem Gewandstil des Altichiero näher als gleichzeitigen Werken deutscher Malerei. Die Frau mit dem Kind an der Hand, ganz links im Vordergrunde, stammt aus dem Paduaner Fresko, dem auch

die allgemeine Anlage der Wiener Kreuzigung entspricht. Es ist beide Male die gleiche Art der Raumfüllung durch eine dichtgedrängte Menge von Menschen und Pferden, von deren hinterer Reihe nicht mehr als die Köpfe sichtbar werden. Vor neutralem Grunde steht die kompakte Menschenmasse, die in einer durchgehenden Horizontale nach oben abschneidet.

Seiner Abstammung nach gehört Laib in die Nähe des Nürnberger Kunstkreises. Er hat in Nördlingen die Anfangsgründe des Handwerks erlernt, als wandernder Geselle kann er dann nach Italien gekommen sein, um endlich auf dem Rückwege in Salzburg seßhaft zu werden. So mögen mannigfache Elemente in der Bildung seines Stiles wirksam geworden sein. Interessant ist dabei, daß er in Italien in dem Werke einer verhältnismäßig altertümlichen Kunst Anregung fand, ähnlich wie auch in Nürnberg noch jetzt Kompositionen des Trecento einflußreich waren.

Mit der Orientierung nach Italien bleibt aber die Kunst des Konrad Laib eine isolierte Erscheinung, trotzdem die allgemeinen Gesetze der Stilbildung auch ihn mit seinen deutschen Zeitgenossen verbinden. Noch bestimmt der Westen das Schicksal deutscher Malerei. Die schwer zu fassenden Beziehungen zur Kunst des Meisters von Flémalle werden deutlicher greifbar in dem Werke der zentralen Persönlichkeit deutscher Malerei dieser Entwicklungsstufe, in der Kunst des Konrad Witz [1]). Es ist versucht worden, auf Grund der auffallenden Analogie der künstlerischen Problemstellung Witz zu einem Schüler des Meisters von Flémalle zu stempeln, und eine Vermutung will in dem großen Unbekannten den leiblichen Vater des Konrad Witz sehen [2]). Die Theorie des schulmäßigen Zusammenhanges des Flémallers und des Konrad Witz läßt sich aber kaum beweisen. Die Gleichheit der künstlerischen Aufgabestellung genügt nicht für die Begründung einer unmittelbaren Abhängigkeit.

Denn so hoch das Maß der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der großen Meister zu veranschlagen ist, sie stehen doch in zeitlicher und örtlicher Gebundenheit, und wenn sie die eindrücklichste Lösung bildnerischer Probleme geben, so sind sie darum nicht die einzigen, die an ihrer Bewältigung arbeiteten. Aber sicherlich ist die künstlerische Heimat des Flémallers, dessen Kunst in neuer Zeit mit guten Gründen mit dem Meister des Dionysmartyriums [3]) in Zusammenhang gebracht wurde [4]), auch das Ursprungsgebiet des Witzschen Stiles.

---

1) Daniel Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert in: Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 1901.

2) Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 1906, XXVII, 179 ff.

3) Paris, Louvre.

4) F. Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Straßburg 1913.



Abb. 58 Konrad Laib. Kreuzigung Christi. Graz, Dom

Nach Südfrankreich weist schon die örtliche Nähe der Heimat des Konrad Witz, dessen Name in Basler Urkunden mit dem Zusatz „von Rottweil" versehen wird. Eine allerdings sehr umstrittene Hypothese versuchte Konrad Witz zum Sohne eines der Meister des burgundischen Hofes zu machen [1]). Man glaubte die Spuren seines Vaters in einer Reihe von Daten zu finden. 1402 wurde ein Maler Johannes Wyezinger aus Konstanz in Nantes beschäftigt. 1412 erwähnen Konstanzer Urkunden einen Hans Witz. Und endlich wird 1422 ein burgundischer Hofmaler, Hance de Constance, genannt. Es läßt sich nicht beweisen, daß diese drei Nachrichten auf die gleiche Persönlichkeit zu beziehen sind, und daß der Maler Hans Witz von Konstanz, den die Kombination ergeben würde, identisch ist mit dem Vater des Konrad Witz. Verführerisch bleibt die Hypothese, durch die eine Verbindung des Konrad Witz mit der Kunst am burgundischen Hofe, die stilkritisch zu erschließen ist, auch historisch belegt würde. Aber

[1]) Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 1906, XXVII, 188.



Abb. 59 Konrad Witz. König David und die Feldherren. Basel, Kunstsammlung

sie ist entbehrlich, denn unzweideutig genug spricht die prinzipielle Verwandtschaft der Kunst des Konrad Witz mit dem Kreise des Meisters von Flémalle. Da ist die schmale Bühne, die Klarheit der plastischen Gestaltung, die auch die Landschaft als allseitig begrenzten kubischen Raum versteht, die reichliche Verwendung der Schlagschatten und die stillebenhafte Durchbildung im kleinen, die von einem Detailnaturalismus zeugt, der nicht vom Ganzen der Bildgestaltung ausgeht, sondern vom Einzelmotiv. Da sind die gemaserten Balken mit eingeschlagenen Kanten, die man auch von dem Flémaller kennt, die absplitternden Mörtelstücke an den Mauern, die auch Multscher liebt, und die schweren Stoffe der Gewänder, die in breiten Massen herniederfließen, um sich am Boden in mächtigen Faltengeschieben zu stauen.

Körperhaftigkeit im Raume ist das Hauptstreben Witzscher Bildgestaltung. Sich klar werden über die kubischen Verhältnisse der Dinge ist für Witz gleichbedeutend mit bildmäßiger Komposition. Das Stehen und das Sitzen interessiert ihn mehr als der geistige Gehalt einer Figur. Wenn die Feldherren dem König David das Wasser bringen (Abb. 59 u. 60)[1], so erhält man einen anschaulichen Unterricht über das Schreiten und Knien der drei Gepanzerten, und David hebt die beiden Hände parallel empor, wie Joseph in dem Geburtbilde des Multscher, damit man über das Verhältnis des vorderen zum rückwärtigen Arme bei einer Figur in Dreiviertelansicht klar unterrichtet werde. Ganz einfach, in leicht zu übersehender Reliefschicht sind die Gruppen gebaut. Nicht leicht hätte ein anderer gewagt, den beiden Feldherren allein eine ganze Bildtafel einzuräumen. Für Witz ist jede Figur gleichwertig, und der Gepanzerte, der die Hand in die Seite

[1]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung.



Abb. 60 Konrad Witz. Die Feldherren vor König David. Basel, Kunstsammlung

stützt, mit all den Schatten- und Spiegelungserscheinungen auf dem blanken Eisen wichtiger sogar als der König selbst. Wie dieser Mann steht, wie seine Füße am Boden haften, das war der ganze Stolz des Künstlers. Man muß zurückdenken an das gotische Schweben, um die Bedeutung einer solchen erdfesten Gestalt zu begreifen, und aus diesem Willen zur Schwere versteht man die plumpen Füße des Joachim, der die breite Hand derb auf die Schulter der Mutter Anna legt (Abb. 61)[1]) und die untersetzten Proportionen der Witzschen Menschen überhaupt. Denn man empfand es eben jetzt, daß den schlanken, zartgliederigen Wesen der früheren Zeit die Körperhaftigkeit fehlte, die Rundung im Raume wie die Schwere der Wirklichkeit. Ihre Gebärden fließen leicht, weil die Linien nur in der Fläche schwingen, und ihre Leiber schweben, weil sie ohne Gewicht sind.

Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als das Frankfurter Paradiesgärtlein mit seinen anmutig zierlichen Bewohnern und die stiernackigen, kurzbeinigen, hartknochigen Gesellen, die Witz gestaltete. Aus diesem Gegensatz muß man sie verstehen. Der kunstvolle Gruppenbau, in dem die Linien der Gestalten zusammenklingen, ist nicht Sache des Witz. Jede Figur steht für sich und wird mit äußerster Sachlichkeit in ihrer Körperlichkeit entwickelt. Die Farbe schmeichelt nicht weich. Starke Töne, reine Akkorde komplementärer Farben geben jeder Tafel einen vollen und reichen Klang. David steht in einem karminroten Sammetbrokatmantel vor dem grünen Tuche, das die Bank hinter ihm deckt. Reines Schwarz gilt als Farbe, wie in dem golddurchwirkten Mantel des Abisay.

Solche Farbenzusammenstellung war ebenso neuartig wie die Behandlung der

---

[1]) Die goldene Pforte. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.



Abb. 61 Konrad Witz. Begegnung an der Goldenen Pforte. Basel, Kunstsammlung

menschlichen Gestalt, wie die Bildung der Köpfe, die in einfach kontrastierenden, großen Flächen zu plastischer Wirkung gebaut sind. Es gibt keinen Teil in diesen Bildern, der nicht aus dem gleichen Geiste erfunden wäre. Es ist nichts obenhin behandelt, alles mit gleicher Folgerichtigkeit zu Ende gedacht. Grasbüschel am Boden bauen sich hintereinander. Der Torbalken der geöffneten Pforte, an der Joachim und Anna einander begegnen, muß in heftiger Verkürzung aus dem Bilde herausstoßen, wie umgekehrt das Seitenschiff der Kirche, in der Magdalena und Katharina sitzen, schluchtgleich den Blick in die Tiefe reißt[1]).

Moser gab den Einblick in ein Kircheninneres bestechender vielleicht. Aber jeder Versuch, dem Raumvolumen nachzurechnen, führt zu Schwierigkeiten. Nur gefühlsmäßig ist ein Eindruck gestaltet. Für Witz existiert auch der Raum nur als Körper, als die negative Form der Dinge, die ihn umgrenzen. Anstatt der vagen Erscheinungen der Luftperspektive interessieren ihn greifbare Verkürzungen, die der Blick abtasten kann wie die Formen der Körper.

Es ist ebenso bezeichnend für die Denkungsart des Meisters, wie er das Christophthema (Abb. 62)[2]) in der vollen Konsequenz seiner eigentlichen Bedeutung erfaßt, den Mann tief ins Wasser stellt und nicht nur die Füße netzen läßt. In gleicher Folgerichtigkeit gestaltet er die Umgebung der Figur, malt die Kreise, die sich auf dem Wassenspiegel bilden, und führt sie hin bis zu der nächsten Felsküste, die so fest im Wasser steht wie die Menschen des Witz auf dem Boden, und mit einspringenden Landzungen und Vorgebirgen geht er in die Tiefe, ohne die Pläne nach dem Schema der Luftperspektive voneinander zu sondern, und ohne Vorder-

---

[1]) Straßburg, Museum.

[2]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung.


Abb. 62 Konrad Witz. Der heilige Christoph. Basel, Kunstsammlung

grund und Mittelgrund durch einen Bruch in zwei Hälften zu zerschneiden wie alle gleichzeitigen Landschaften sonst. Aus dem gleichen starken Wirklichkeitsgefühl hat Witz in dem Genfer Altar von 1444[1]), dem letzten bekannten Werk seiner Hand, die erste Vedute der deutschen Kunst[2]) geschaffen. Statt der alten Symbole wollte er die Dinge selbst. Darum nimmt er den Fischzug Petri (Abb. 63) als wirklichen Fischfang, und darum gibt er ihm als Umgebung den nächsten See, den er kennt, mit seinen Ufern und den Bergen im Hintergrund. Das Erstaunlichste aber ist, daß es ihm gelingt, den weiten Spiegel des Genfer Sees und die langsam ansteigenden Ufer in überzeugendem Zusammenhang zu geben, so daß von den Steinen des Vordergrundes bis zu den fernen Bergen das Auge nirgends ein Aussetzen des Raumzusammenhanges empfindet. Wohl ist das Größenverhältnis des Menschen zur umgebenden Welt noch keineswegs naturgemäß. Aber in der Befreiung Petri schieben sich die schweren Kuben der Gebäude so unmittelbar raumschaffend gegeneinander, in der Anbetung der Könige (Ab. 64) greift das Dach, unter dem Maria sitzt, mit dem altüblichen vorderen Stützbalken jetzt so energisch nach vorn, der Schattenschlag setzt die Menschen so überzeugend mit der Architektur in Beziehung, daß der verschiedene Maßstab hier ebensowenig zum Bewußtsein gelangt wie in dem Fischzug Petri, wo das Verhältnis der großen Gestalt Christi im Vordergrund zu dem Boot auf dem Wasser und den Formen des jenseitigen Ufers so zweifellos richtig erscheint, weil vom einen zum anderen dem Auge sichere Brücken gebaut sind.

---

[1]) Genf, Musée Rath.

[2]) Landschaften aus der Umgebung von Genf kommen in einem Gebetbuche vor, das um 1450 gemalt wurde (Paris, Bib. Nat. fonds latin 9473) und das auch stilistisch in Beziehung zu Witz steht; vgl. Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève. Gazette des beaux arts, 1907, 3., XXXVIII, 353.



Abb. 63 Konrad Witz. Petri Fischzug. Genf, Rath-Museum

Das Verdienst des Konrad Witz wird durch die Erkenntnis, daß sein Werk sich in den Zusammenhang seiner Epoche einstellt, nicht geschmälert. Er bleibt ein selbständiger und originaler Geist, auch wenn man aufhört, ihn als Erfinder eines Stiles zu preisen, der vielmehr einer Zeit angehört als einer Persönlichkeit. Auch die vielbewunderte Aufnahme einer Landschaftsvedute [1]) gehört in die Reihe der naturalistischen Detailzüge des Bildes, die Gemeingut der Epoche sind. Nicht viel später als Witz in seinem Genfer Altar hat ein augsburgischer Künstler, von dem nicht mehr als zwei Tafeln mit der Geburt Christi und Anbetung der Könige (Abb. 65)[2]) bekannt sind, ebenfalls eine benachbarte Landschaft — hier ist es Landsberg am Lech — in sein Bild aufgenommen. Es liegt ihm nichts an der Schilderung zusammenhängenden Geschehens. Er freut sich nur der neuerreichten Fähigkeit der Naturabschrift. Er zeichnet Porträttypen, die jeder für sich gesehen und mosaikartig eingesetzt die lebendige Beziehung im Sinne der Handlung nicht eben fördern.

[1]) Schon in den „Très riches Heures du Duc de Berry" in Chantilly finden sich Veduten, so in dem Blatt mit der Begegnung der Könige Ansichten von Notre Dame und der Ste. Chapelle in Paris.

[2]) Augsburg, Pfarrei St. Moritz und Maximiliansmuseum. Karl Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone, Diss. Darmstadt 1906, S. 23, versucht eine Einordnung der zwei Tafeln in eine Schulgruppe von Malern der Weilheimer Gegend.



Abb. 64 Konrad Witz. Anbetung der Könige. Genf, Rath-Museum

Wie die Menschen, so sind die Stoffe gegeben, die dünnen Stämme, die das Holzdach tragen, die zerschlagenen Steinstufen und die Gefäße der Könige und endlich die Landschaft selbst. Auch die kräftig leuchtenden Lokalfarben bleiben ohne Beziehung auf die Gesamtwirkung, übertragen den Reiz natürlicher Gegebenheiten unmittelbar in das Bild. Ähnlich wie der Priester des alten Bundes vom Basler Altar des Konrad Witz in dem durch gelbe Umrandung gehobenen Weiß des Mantels ist hier der jüngste König in einen wundervollen Rock von weißem Brokat gekleidet, der durch eine karminfarbene Borte gefaßt ist. Möglicherweise hat der Meister der Augsburger Bilder Konrad Witz gekannt. Seine Kunst stammt aus gleichen Quellen, und die zwei isolierten Tafeln sind eine Mahnung mehr, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Künstler nicht nach dem Maß des Vergnügens zu beurteilen, das sie uns Heutigen bereiten. Man darf sich von der übertriebenen Einschätzung des Konrad Witz freihalten, ohne seine Eigenart zu verkennen. Seine Landschaft, seine raumplastische Modellierung weist nicht in die Zukunft, weil er noch nicht fähig ist, die Einzelbildungen



Abb. 65 Schwäbischer Meister der Mitte des 15. Jahrhunderts. Anbetung der Könige. Augsburg, Maximiliansmuseum

zu einem Bildorganismus zu verarbeiten. Sein Naturalismus ist noch in allen Äußerungen Erbgut der Gotik, die damit begonnen hatte, das Kunstwerk mit unmittebar der Natur abgelauschten Detailzügen zu durchsetzen.

Auch in der nächsten Umgebung der oberrheinischen Malerei fehlt es Konrad Witz nicht an Mitstrebenden und Gesinnungsgenossen. Am nächsten steht ihm ein Meister, von dem in Basel zwei Tafeln[1]), eine dritte zu Donaueschingen[2]) erhalten blieben. Höhere Bedeutung als diesem sogenannten Meister von 1445 kommt dem Meister der Spielkarten[3]) zu, der bisher nur als Kupferstecher bekannt ist. Er kommt stilistisch Witz so nahe, daß dessen eigene Hand in den Werken des Unbekannten vermutet werden konnte[4]). Sicher mit Unrecht. Aber der Hypothesenbau wird noch kühner, wenn ein Schüler des Spielkartenmeisters, ein Stecher, der nach einem Hauptblatte der Meister der Dreifaltigkeit oder der

[1]) Die Heiligen Georg und Martin. Basel, Öffentl. Kunstsammlung. Auf der Rückseite der Georgstafel findet sich eine sehr zerstörte Darstellung der Beweinung, die der großen Pietà aus Villeneuve-les-Avignon, jetzt im Louvre, merkwürdig nahesteht.

[2]) Die Einsiedler Paulus und Antonius.

[3]) Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des Kupferstichs, Wien 1908, I, 63.

[4]) L. Baer, Eine Zeichnung des „Meisters der Spielkarten“ in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet, Freiburg 1906, S. 63.

Meister von 1462 genannt wird [1]), mit einem Maler gleichgesetzt wurde, in dem man einen Schüler des Witz sehen wollte [2]). Es handelt sich um einen Meister, dessen Persönlichkeit in tiefes Dunkel gehüllt bleibt. Nur zwei Werke seiner Hand sind bekannt, ein Altarflügelpaar in Darmstadt und ein anderes in Berlin [3]).



Abb. 66 Mittelrheinischer Meister um 1440. Kreuzigung Christi. Darmstadt, Museum

An Witz erinnert die Bildung der Falten, der schwere Fall der dicken Gewandstoffe, die stockenden Bewegungen, die räumlich geringe Tiefe der Bühne, die Neigung zu stillebenhafter Detaillierung im einzelnen. Aber wenn es von Multscher verbürgt ist, daß er Bildhauer war, wenn von Witz eine alte Nachricht das gleiche zu melden scheint, so ist der Meister der Darmstädter Passion ein Maler von Beruf. Er begnügt sich nicht mit statuarischen Posen einzeln gestellter Figuren. Ihn reizt es, die Fläche mit Leben zu füllen. Und fehlt es seinen Gruppen an rhythmischer Gliederung, so sind sie dafür malerisch zur Einheit geschlossen. Keiner von den anderen hätte gewagt, eine ganze Menschenmenge mit einem Schatten zu überdecken, wie der Darmstädter Meister es tut (Abb. 66). Was die anderen durch plastische Behandlung erzielten, ist hier mit malerischen Mitteln erreicht. Ein dichtes Gewoge füllt den Raum hinter den Kreuzen, und hell hebt sich vorn die Gruppe der Trauernden zur Linken ab und der gute Hauptmann zur Rechten. Multscher und Laib modellierten Reihen von Köpfen nebeneinander der Fläche auf. Hier wird Abstand genommen zwischen den Menschen, und die

[1]) Lehrs, a. a. O. S. 226.

[2]) Baer, a. a. O. S. 72.

[3]) Vgl. Thode, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passion. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 1900, XXI, 59.



Abb. 67 Mittelrheinischer Meister um 1440. Verehrung des Kreuzes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

räumliche Möglichkeit körperlichen Daseins in Rechnung gezogen.

Gleichwie bei Witz, so ist auch hier von der Grundfläche aus der Bildraum aufgeteilt. Mit vollem Bewußtsein entwickelt der Meister in der Darstellung der Kreuzesverehrung (Abb. 67) die Gruppe von rechts her schräg nach vorn, um in dem anbetend knienden Kaiser Konstantin die Wendung nach links in die Tiefe zu nehmen, von wo aus dem Kirchenraume der Priester mit dem Kreuze entgegenkommt. In der Anbetung der Könige (Abb. 68) ist im Gegensinne fast gleichlautend dieselbe Raumbildung wiederholt. Auch wie die Gebäude jedesmal in rechten Winkel zu der Richtung der Figurengruppe rükken und so die Grundrißkonstruktion zu einem schräg orientierten Quadrat ergänzen, ist beide Male identisch. Die stark plastisch durchgebildeten Architekturen, die den Raum knapp hinter den Figuren schließen, erinnern an die Genfer Tafeln des Konrad Witz. Auch wie die schweren Stoffe der Gewänder glatt herniederfallen, um sich am Boden in dichten Faltenbergen zusammenzuschieben, entspricht ganz der Gewohnheit des oberrheinischen Meisters. Und die Knappheit der Bewegungen, die Steifheit der Gelenke, die Art, wie die Gliedmaßen nur schwer sich vom Rumpfe lösen, und wie die Körper widerstrebend sich biegen, beweist wiederum die Verwandtschaft mit der besonderen Artikulationsweise Witzscher Gestalten.

Nähert sich die Formengebung der Art des Konrad Witz, so entfernt sich die koloristische Haltung ebenso weit von seiner Kunst. In einer Skala zarter, gebrochener Töne bewegt sich die Farbigkeit des Darmstädter Meisters. Er malt nicht wie andere ein koloriertes Relief in starken, leuchtenden Lokalfarben. Er stellt die Töne in eine Luftschicht ein, die sie alle zu einheitlichem Klang zusammenschließt. Ein dunkles Rosa steht zu zartem Grün in mildem Kontrast. Tiefgolden leuchten Brokatstoffe, und die hellen, klingenden Farben fehlen. Ganz sparsam nur erscheint ein dem Grau genähertes Blau, das den warmen Tönen, auf die

alle Bilder gestimmt sind, die Kontrastnote gibt.

Wie jedes bedeutende Werk der Zeit, so steht auch dieses im letzten Grunde für sich. Es ändert an dieser Tatsache nicht viel, daß die Dreifaltigkeit von der Rückseite der einen Berliner Tafel mit einigen Abwandlungen eine Komposition wiederholt, die auf den Meister von Flémalle zurückgeht[1]). Mit Recht ist auch auf Analogien zu Jan van Eyck hingewiesen worden, manche Typen finden hier nähere Verwandte, und die Versuche malerischer Helldunkelbehandlung könnten ebenfalls auf Anregungen Eyckscher Kunst zurückgehen.



Abb. 68 Mittelrheinischer Meister um 1440. Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die mutmaßliche Heimat des Meisters spricht für die Möglichkeit niederländischer Beziehungen. Die Tafeln des Darmstädter Museums stammen wahrscheinlich aus einer benachbarten Kirche. Und der Mittelrhein war nach Köln und den Niederlanden hin orientiert.

Eine Verwandtschaft mit dem kölnischen Hauptmeister der Zeit, mit Stephan Lochner, steht außer Frage, wie auch die örtliche Mittelstellung zwischen Witz, der am Oberrhein tätig war, und Lochner, der am Niederrhein wirkte, eine Lokalisierung des Meisters mittwegs zwischen beiden nahelegen kann. Seine Typenbildung, namentlich der Kopf Mariens, die Weichheit der Modellierung und die gedämpfte Farbigkeit erweisen die Bekanntschaft mit Lochners Kunst. Und Lochner ist der einzige, der es gleich dem mittelrheinischen Meister wagte, ganze Gruppen in einem Halbschatten zusammenzubeziehen. In seinem berühmten Dombilde[2])

[1]) Mit dem Frankfurter Altarflügel, auf den Thode, a. a. O. S. 67, hinweist, hat die Komposition der Berliner Tafel nichts zu tun, wohl aber steht sie der in mehreren Varianten erhaltenen Dreifaltigkeit nahe, von denen das Museum in Löwen das beste Exemplar besitzt (Brügger Ausstellung 1902, Nr. 206); ein anderes in St. Petersburg (Abb. bei H. v. Tschudi, Der Meister von Flémalle, Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 1898, XIX, 98), eine Kopie des Colijn de Coter im Louvre zu Paris.

[2]) Aldenhoven, a. a. O. S. 164.

in Köln versucht er gleichfalls, durch Lichtführung eine Komposition zu gliedern. Er drängt Nebenfiguren zurück, indem er sie mit Schatten überdeckt, und durch einen Lichtstrahl holt er das Gesicht des jüngsten Königs heraus, der Gefahr läuft, in der Menge des Gefolges zu verschwinden. Denn Lochners berühmte Anbetung der Könige folgt nicht dem altbewährten Typus der französischen und italienischen Tradition, der nach byzantinischem Muster Maria seitwärts rückt und die Könige nebeneinander aufreiht, um einen jeden zu seinem Rechte kommen zu lassen. Maria thront in der Mitte, und zu jeder Seite kniet einer der Könige, so daß eine breite Pyramide entsteht, die den Grundstein der Komposition bildet. Sehr fein ist es nun abgewogen, wie der zweite König zur Rechten steiler kniet als der alte, um dem jüngsten Raum zu lassen, sich zwischen ihm und Maria zum Kinde hinzuneigen, während der Mann, der ihm links die Wage hält, erst hinter dem alten Könige erscheint. Damit allein aber wäre ihm noch nicht genügender Nachdruck verliehen, und so läßt Lochner Licht und Schatten spielen, um ihn für den Eindruck zu retten.

Der abweichende ikonographische Typus des Dombildes ist als Erfindung Lochners gepriesen worden. Dieser Ruhm muß gekürzt werden, denn die zentrale Anordnung der Anbetung der Könige ist schon im Anfang des Jahrhunderts in Köln ausgebildet. Die Darstellung auf einer Tafel des Berliner Museums mit einer großen Zahl kleiner Szenen aus dem Leben Christi in quadratischen Abteilungen [1]) beweist das und ebenso mehrere gleichartige Kompositionen in Westfalen [2]), die sicherlich auf ein ebenfalls kölnisches Urbild zurückzuführen sind. Die Bildanlage nimmt ihren Ausgang von dem Typus der Maria mit Heiligen, der dem repräsentativen Charakter des Altarbildes besser entgegenkam als die Anordnung der byzantinischen Kunst, die der Erzählung folgt.

In dem Gehalt an Monumentalwirkung, der dieser zentralen Pyramidenkomposition eignet, erkannte gewiß Lochner den besonderen Wert des Schemas. Ein geborener Erzähler ist er so wenig wie irgendein Meister seiner Generation. Er gestaltet Körper, und auch ihm füllt sich der Raum mit schwellenden Massen. Auch seine Kunst kennt die Schwere. Die Gestalten haben Volumen und verdrängen die Luft in dem zugemessenen Raume. Sie haben Breite und Tiefenerstreckung. Es sind nicht die schlanken Menschen der früheren Epoche, eher sind sie kurzbeinig und untersetzt. Die Stoffe, die sie tragen, sind voll und schwer. Auch in ihnen spürt man das räumliche Dasein. Das Interesse des Künstlers konzentriert sich ganz im Menschen. Durch nichts ist die Örtlichkeit bezeichnet, in der die Könige das Christkind anbetend verehren. Kaum ein Maler sonst hatte

[1]) Nr. 1224.

[2]) Das Hauptwerk der Zeit in Westfalen, der Altar aus der Wiesenkirche in Soest (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1222, 1233—4), von dem sogenannten Schöppinger Meister enthält wiederum Hinweise auf Kompositionen des Meisters von Flémalle.



Abb. 69 Stephan Lochner. Anbetung der Könige. Köln, Dom

die Hütte vergessen. Witz spielte mit dem geborstenen Gemäuer. Wie Multscher zog er nach altem, von Italien überkommenem Brauch die vordere Stütze des Daches nach vorn, um den Vorgang in den Raum der Hütte hineinzuverlegen, und auch der mittelrheinische Meister baute einen Ruinenhof. Lochner allein hält seine Darstellung frei von allem Beiwerk und genrehaften Zügen, läßt Joseph, der immer Anlaß zu solchen gab, ganz außer Spiel und stellt das Käftlein, in das sonst das Kind gern neugierig greift, am Boden beiseite. Auch er weiß eine Hütte zu schildern, ein zerschlissenes Strohdach und schlecht geglättete Pfähle. Aber er spart solche Züge für Tafeln kleinen Formates, wie die Anbetung des Kindes in Altenburg (Abb. 70)[1]. Dem großen Altargemälde wahrte er den Stil feierlicher Repräsentation und schuf darum in höherem Sinne Bleibendes

[1]) Aldenhoven, a. a. O. S. 162.



Abb. 70 Stephan Lochner. Geburt Christi. Altenburg

als seine Zeitgenossen, die nicht Maß zu halten wußten in der Entfaltung neuen Könnens.

Man weiß nichts von einer späten Wirkung der Kunst des Konrad Witz. Aber man weiß, daß Dürer die Tafel des Meister Stephan aufsperren ließ, als er auf seiner Fahrt in die Niederlande im Herbst des Jahres 1520 zu Köln weilte, und damals, als ihn die Entwürfe für eine große Komposition mit Maria im Kreise von Heiligen beschäftigten, mag der Anblick von Lochners Werk nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben sein.

Der Notiz in Dürers Ausgabenbuch, das die zwei Weißpfennige sorglich verzeichnet, die er es sich kosten ließ, das Altarbild zu sehen, danken wir allein die Identifizierung des Meisters, der sonst ebenso ein Namenloser für uns wäre wie die meisten anderen kölnischen Maler. Viel allerdings wissen wir nicht von ihm. Daß er im Jahre 1442 ein Haus kaufte, wird berichtet. 1448 wurde er von der Zunft zum Ratsherrn gewählt, und im Jahre 1451 ist er gestorben.

Das Dombild hat den Namen Lochners bewahrt, und es blieb der Träger seines Ruhmes. Und das mit Recht. In der ruhigen Pracht seiner Farben, in der Gemessenheit der Bewegungen, der würdevollen Anmut der Typen ist das große Triptychon die vollendetste Schöpfung Lochners und zugleich das geschlossenste Werk, das seiner Generation in Deutschland gelang.

Stilkritischer Vergleich erlaubte, andere Werke diesem berühmtesten anzugliedern, und von einem Frühwerke bis zu dem datierten Spätbilde von 1447 in Darmstadt, das die Darbringung im Tempel darstellt, ist nun der Weg des Meisters ein gutes Stück zu verfolgen.

In den Anfang von Lochners Tätigkeit in Köln gehört der Weltgerichtaltar (Abb. 71)[1]. Die rhythmischen Kurven, in denen die Gestalt Christi gefaßt wird,

[1]) Die Mitteltafel im Museum zu Köln, die Flügel im Städelschen Institut, Frankfurt am Main; vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 150.



Abb. 71 Stephan Lochner. Jüngstes Gericht. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

erinnern an das alte gotische Schema. Die nächste Parallele ist die Halbfigur des Herrn auf der Predella von Mosers Tiefenbronner Altar, dem auch zeitlich Lochners Jugendwerk nicht fern steht. In der großen Pyramidenkomposition Christi und der zwei Fürbittenden, die das Bild trägt, kündet sich der Meister des Dombildes. Die weiträumige Anlage, die Auferstehung, himmlisches Jerusalem und Höllenstadt in einheitlich fortlaufender Landschaft zusammenbezieht, erinnert wieder an Mosers Altar. Lochner hätte in späterer Zeit kaum das Wagnis einer so komplizierten Bildanlage und einer solchen Zahl menschlicher Akte in mannigfachen Formen unternommen. Bei aller zierlichen Beweglichkeit der Figürchen liegt immer nur ein allgemeines Schema zugrunde, und die anscheinend freie Beherrschung der Naturformen beruht auf äußerlich eingetragenen, einzeln beobachteten Zügen.

Lochner selbst muß sein Jugendwerk später in diesem Sinne beurteilt haben, denn er verlangte von sich bessere Rechenschaft über die Körperbildung und die gegenseitige Beziehung der Formen. Seine Kompositionen werden stockender, seine Menschen bewegen sich schwerer. Das Beiwerk ist sparsam verwendet. Der späten Darbringung im Tempel (Abb. 72) fehlt wie der Anbetung der Könige jede Bezeichnung der Örtlichkeit. Den Tempel symbolisiert allein der Altar.

Dem frühen Weltgerichtsaltar stellt sich die Darbringung im Tempel, die in Darmstadt verwahrt wird[1]), als Endpunkt der Entwicklung Lochnerscher Kunst entgegen. Hier schwindet jener Rhythmus, der noch das Dombild deutlich vernehmbar durchklingt. Die Komposition meidet nicht die Härten in dem einfachen Nebeneinander der Figuren, teilt mit den zeitgenössischen Werken der oberdeutschen Meister die überzeugendere körperliche Wirkung wie das Streben nach klarer Schichtung des Raumes.

Lochners Werk erweist sich innerlich verknüpft mit der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit. Schwerer ist die Herkunft seines Stiles zu bestimmen. Weil Lochner aus Meersburg am Bodensee stammte, wird er gern als Fremdling innerhalb der kölnischen Malerei behandelt, und es ist ein verführerischer Gedanke, auch seine künstlerische Heimat in der Bodenseegegend zu suchen, wo scheinbar alle Fäden zusammenlaufen zu dem Ursprungsgebiet jenes besonderen künstlerischen Stiles, der in den vierziger Jahren die Wege deutscher Kunst bestimmte. In Konstanz, wo von 1414—1418 das berühmte Konzil tagte, das Johann XXIII. absetzte und Martin V., dessen Hofmaler Fra Angelico wurde, auf den päpstlichen Stuhl erhob, fanden sich damals die Großen mit ihrem Gefolge zusammen. Für kurze Zeit war die Stadt der Mittelpunkt europäischer Kultur. Und neben dem hypothetischen Hans Witz und seinem Sohne Konrad mag der junge Lochner staunend das stolze Gepränge fürstlicher Aufzüge verfolgt und manches berühmten Künstlers Werk betrachtet haben.

Aber die Analogien mit den Werken anderer Meister seiner Zeit genügen nicht, Lochners künstlerischen Stil aus seinem oberdeutschen Heimatlande allein abzuleiten. Nicht nur seine Anbetung der Könige nimmt einen alten kölnischen Typus auf, auch für seine Maria im Rosenhag mit den Kinderenglein sind eher rheinabwärts, im Kreise der Eyck, als stromauf, wo die Wirkungen der Kunst des Meisters von Flémalle zu verfolgen sind, die unmittelbaren Anregungen zu suchen. Dort finden sich die Verwandten seiner weiblichen Heiligen mit den rundlichen Gesichtern. Der Faltenwurf ist gewiß dem Gewandstil des Witz verwandt, aber in der größeren Weichheit nähert er sich mehr noch der Eyckschen Art. Und nicht unmöglich ist es, daß dem Altar des Weltgerichts ein niederländisches Vorbild zugrunde liegt. Bei Memling wenigstens, der manche alte Komposition sich zunutze machte, findet sich die nächste Parallele in dem Danziger Altar, der ganz ähnlich die Seligen durch ein hohes gotisches Portal mit Balustraden, auf denen Engel musizieren, ins Paradies eingehen läßt.

Aber das teilt Lochner mit seinen oberdeutschen Zeitgenossen, daß er Künstler genug ist, sich niemals ganz an ein fremdes Vorbild zu verlieren. Das macht es schwer, sein Werk einem größeren Zusammenhange restlos einzu-

[1]) Aldenhoven, a. a. O. S. 175.

ordnen, aber es ist um so lohnender, seiner Eigenart nachzugehen. Nicht leicht sind die oft fratzenhaft gemeinen Gestalten Multschers und die anmutig lieblichen Wesen Lochners aus einem grundsätzlich gleichgerichteten künstlerischen Wollen zu begreifen. Lochner geschieht aber Unrecht, wenn er nur als der Maler zierlicher Weiblichkeit gilt, und in seinen Bildern vor allem der Ausdruck inniger Frömmigkeit gefunden wird. Er hat sein Teil dazu beigetragen, der deutschen Kunst einen neuen Boden zu bereiten. Auch Fra Angelicos bildkünstlerische Tat wurde oft übersehen über der Anmut seiner Gestalten. Und den Kölner Meister verbindet eine geistige Verwandtschaft mit jenem Florentiner Mönch, dessen Schutzherrn Lochner vielleicht in Konstanz einst selbst begegnet war. Wie Beato Angelico, so liebt Lochner die hellen, weichen Farben. Wie er wählt er gern lyrische Stimmungen und schildert die Anmut der Gottesmutter. Wie Fra Angelico künstlerisch auf dem Boden der neuen Zeit steht, aber nicht ein Mann der letzten Konsequenz ist, wie er die Schönheit der Alten nicht mit eins preiszugeben sich entschließt, um die eigene Tat an die Stelle zu setzen, sondern von gotischer Anmut einen Rest bewahrt, so Stephan Lochner, der allen künstlerischen Fragen seiner Zeit mit Ernst nachgeht, dem aber Naturalismus nicht gleichbedeutend ist mit Häßlichkeit, der die schönste Gabe natürlicher Anmut besaß und unter so vielen Problematikern der einzige war, der mit göttlicher Leichtigkeit bleibende Lösungen fand.



Abb. 72 Stephan Lochner. Darbringung im Tempel. Darmstadt, Museum

---

Die Zeit nach der Jahrhundertmitte

Der Ablauf einer Stilentwicklung wird aus sich selbst begreiflich durch die Erkenntnis der bestimmenden Faktoren. Weg und Ziel scheinen eindeutig bestimmt in ihrer gegenseitigen Beziehung, und eine abstrakte Stilgeschichte müßte imstande sein, von lokalen und persönlichen Sondercharakteren absehend, eine absolute chronologische Reihe aufzustellen, innerhalb deren ein jedes Werk seinen zeitlichen Ort findet, nicht nach Maßgabe seiner wirklichen Entstehung, sondern allein auf Grund seiner Stellung im Rahmen der Allgemeinentwicklung.

Die Wirklichkeit ist reicher als die reine Linie der Theorie. Stilstufen lassen sich nicht mit Jahreszahlen gegeneinander abgrenzen, so wenig in der Folge menschlicher Geschlechter der Vater mit der Mündigkeit des Sohnes sein Leben beschließt. So wird die historische Reichweite eines Stiles nicht bestimmt durch das Auftauchen einer neuen Form. Für lange Zeit kann die alte Sprache in Übung bleiben, wo die lokale Tradition stärker ist als der schöpferische Wille, dem nur die eigene Prägung gilt. Die örtliche Überlieferung wird zu einem Hemmnis. Am deutlichsten zeigt sich das in dem Fortleben längst vergessener Stilformen, die in dörflicher Abgeschiedenheit als bäuerische Heimatkunst durch Jahrhunderte zeugungskräftig bleiben. Jede landschaftliche Sonderart muß ein retardierendes Moment bedeuten, da sie durch die Schichten lokaler Tradition bestimmt wird. Determiniertheit im Raume wirkt der Freiheit in der Zeit entgegen. Die Ausbildung einer scheinbar lokalen Eigenart ist in Wirklichkeit oft gleichbedeutend mit provinzieller Ablösung aus dem Gange allgemeiner Stilbildung. Hier liegt die Gefahr des Begriffes der „Heimatkunst", mit dem eine allzu engherzig national denkende Künstlerschaft ihr Schaffen aus dem größeren europäischen Zusammenhange lösen zu können meinte.

Den Meistern des 15. Jahrhunderts lag solcher Wille zu absichtsvoller Sonderbildung immer fern. Auch die landschaftliche Eigenart bildet sich erst im Laufe der Entwicklung sichtbarer und keineswegs auf Grund des schwer zu bestimmenden Stammescharakters allein, vielmehr auf einer lokalen Überlieferung, die aus den wachsenden Schichten des angesammelten Kunsterbes steigende Kräfte zieht. In Bayern zuerst glaubt man einen spezifischen Stil zu erkennen in der Kunst des Gabriel Mäleßkircher, die sich in bestimmtester Form von anderen Kunstäußerungen der Zeit unterscheidet. Aber im Zusammenhang der Entwicklung wird sie verständlich als Fortwirken der älteren Tradition, wie sie durch Multschers



Abb. 73 Gabriel Mäleßkircher. Kreuzigung Christi. Schleißheim, Gemäldegalerie

Namen insbesondere bezeichnet wird. In Bayern war der Meister der Benediktbeurener Kreuzigung (vgl. Abb. 48) der Repräsentant dieses Stiles[1]. An ihn schließt Mäleßkircher[2]) in einem 1474 vollendeten Altarwerk (Abb. 73)[3]) an, und er ist damit ein Unzeitgemäßer, obgleich er mit reiferem Können die Kunstmittel seines Vorläufers handhabt, die Ausdruckskraft von dessen Werk zu ungeahnter Intensität steigert. Auch er ballt die Menschen zu Haufen, und er nimmt die Proportionen kurz und untersetzt. Aber viel kunstreicher sind seine Gruppen, unlöslicher ihre Bindungen. Magdalena kriecht zum Kreuzesstamm in der gleichen komplizierten Bewegung, wie der ekstatisch betende Apostel in Multschers Marientod am Boden kniet. Kaum an anderer Stelle begegnet ein solches Knien, und nirgend sonst wäre es jetzt in der Zeit des Geschmacks für zierlich gelöste Bewegung noch möglich. Aus demselben Gefühl ist der Mann

[1]) Buchheit geht so weit, die Benediktbeurener Kreuzigung als ein Frühwerk des Mäleßkircher selbst zu bezeichnen. Vgl. Katalog der Ausstellung Altmünchener Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts, 1909, S. 11.

[2]) Das Stiftsbuch des Klosters Tegernsee nennt seinen Namen. Er lieferte in den siebziger Jahren die ganze Altarausstattung der Klosterkirche; geb. um 1430, seit 1453 in München nachweisbar. Vgl. Buchheit, a. a. O. S. 7.

[3]) Schleißheim, Gemäldegalerie.

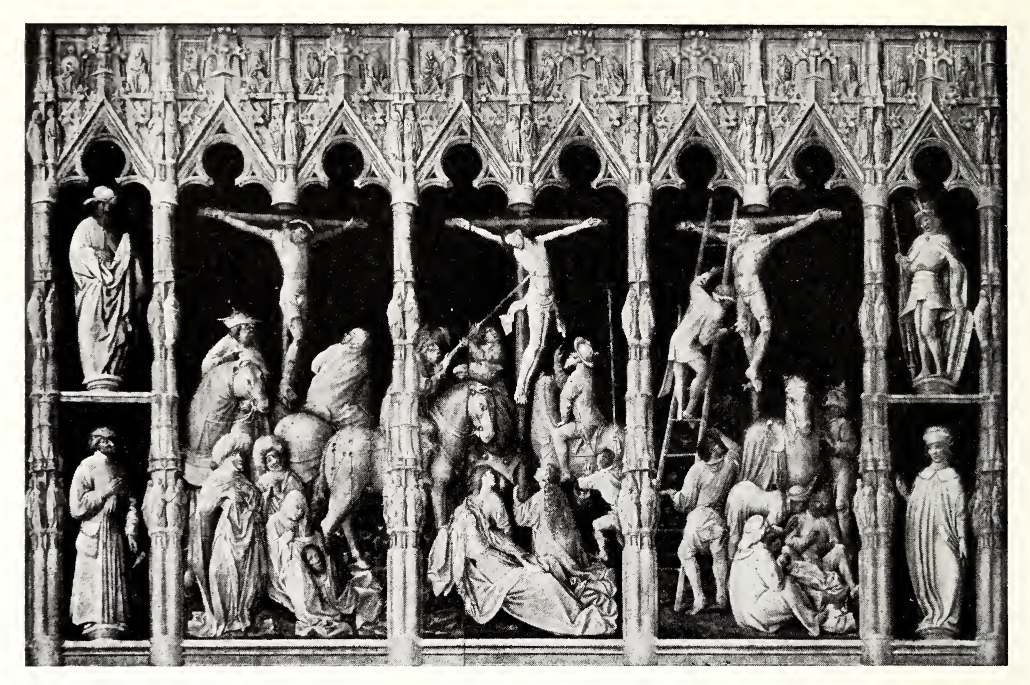


Abb. 74 Gabriel Mäleßkircher. Kreuzigung Christi. München, Pinakothek

erfunden, der am Boden sitzt und den Beinling überzieht, den er aus der Beute von Christi Kleidern gewann. Und ebenso ist Maria gestaltet, die zusammengekauert hockt, oder Veronika, die sitzend das Schweißtuch vor ihrem Schoße entfaltet. Den schweren Thorax der Gekreuzigten, ihre kolossalen Füße findet man sonst nur noch bei Multscher, und ebendort die breit grinsenden Mäuler der Kriegsknechte. Was von Multscher gesagt wurde, daß ihm der Raum nur existiere, soweit er gefüllt ist mit Figur, das gilt auch von Mäleßkircher. Es ist bezeichnend, daß er die volle Farbe verschmäht und seine Bilder gern als Halbgrisaillen behandelt, — so sehr ist er Plastiker. Es gibt eine Kreuzigungstafel von ihm, die unmittelbar als Ersatz für einen steinernen Lettneraufbau gedacht ist (Abb. 74)[1]. Hier wird der archaisierende Zug seiner Kunst noch deutlicher in den altburgundischen Trachten und Standmotiven der ersten Jahrhunderthälfte.

Mit solchen Feststellungen soll nicht der Wert von Mäleßkirchers Werk gemindert werden. Stil ist keineswegs gleichbedeutend mit Qualität, und das Neue bedeutet nicht das allein Rechte und Gute. Es hieße auch einem Künstler vom Range des Mäleßkircher unrecht tun, wenn man glaubte, er habe die künstlerischen Ziele seiner Zeitgenossen nicht gekannt. Er stellte gewiß sich mit vollem Bewußtsein in Gegensatz zu ihnen. Und ihm, der still im Geiste der Vorfahren fortwirkte,

[1]) München, Alte Pinakothek, Nr. 1497.

während aller Augen wie gebannt nach den Niederlanden gerichtet waren, gelang ein Werk, das an Eindruckskraft und Größe alles überragt, was zu seiner Zeit geschaffen wurde.

Es ist nicht möglich, den persönlichen Stil eines Meisters und die allgemeine Sonderart einer Landschaft stets auseinanderzuhalten, und man wird schwerlich festzustellen vermögen, ob der niederländische Einfluß, der die deutsche Kunst der siebziger Jahre charakterisiert, Bayern im besonderen später getroffen hat als andere Landesteile oder nur durch die individuelle Willensäußerung eines Meisters von seinem Werke ferngehalten wurde. Auch die relativ späte Entstehungszeit des Merlbacher Altars[1]), in dem die Fernwirkung niederländischer Kunst auf bayerischem Boden sich äußert, löst nicht die Frage, da wohl sein Meister noch der Generation der Herlin und Pleydenwurff angehören konnte, wie auch an anderen Orten deren Art bis um die Jahrhundertwende sich fortsetzt.

Eine Welt trennt die liebenswürdige Anmut, die bewegliche Zierlichkeit der Merlbacher Tafeln (Abb. 75) mit ihrem genrehaft erzählenden Ton von dem schweren Ernst des Mäleßkircher und seinen ungefügen Gestalten. Hier sind die Menschen schlank, und ihre Gelenke biegen sich leicht, die Köpfe legen sich schräg, und die Hände greifen kokett. Eine idyllische Landschaft, ein rechtes Stück bayerischer Natur tut sich auf.

Aus eigenem fand der Merlbacher Meister den neuen Ton so wenig wie eine Generation vorher der Meister der Benediktbeurener Kreuzigung seinen Stil. So sehr man sich gegen formelhafte Erklärungen künstlerischer Neubildungen wehren mag, der niederländische Einfluß, der um 1460 wirksam wird, bleibt eine Tatsache, mit der die Geschichte der deutschen Kunst zu rechnen hat. Auf fremdem Boden vorbereitete Errungenschaften werden fertig übernommen. Das läßt sich an einzelnen Entlehnungen einwandfrei verfolgen. Die Übernahme berühmter niederländischer Figuren in zeitgenössischen



Abb. 75 Bayerischer Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts Flucht nach Ägypten. Merlbach

[1]) Freund, Wand- u. Tafelmalerei der Münchener Kunstzone. Darmstadt 1906. Diss., S. 72.



Abb. 76. Meister des Sterzinger Altars. Geburt Christi. Sterzing, Rathaus

deutschen Bildern wäre gewiß noch häufiger zu belegen, wenn das Material an erhaltenen niederländischen Gemälden weniger lückenhaft bliebe.

Solche Wiederholungen einzelner Figuren oder Kompositionen bedeuten aber nur ein Symptom. Es galt den Sinn der neuen Formen zu begreifen. Man darf nicht glauben, daß die Theorien, die in den niederländischen Ateliers entwickelt wurden, den deutschen Gesellen unverständlich blieben. Ein anderer Geist waltet in den Werken derer, die aus den Niederlanden heimkehrten, und in einem allgemeineren Sinne wurden die Lehren, die sie in ihren Werken niederlegten, nun auch in Deutschland fruchtbar.

Möglichkeiten nachzudenken, die sich nicht verwirklicht haben, bleibt ein müßiges Spiel. Man kann nicht wissen, ob ohne den entscheidenden Vorgang der Niederländer die deutsche Kunst allgemein in einen barocken Stil von der Art der Mäleßkircherschen Kunst eingelenkt wäre. Nachträglich will es scheinen, als wäre die Lockerung des Bildgefüges, für die Rogier das Zeichen gab, so sehr die Folge einer in sich notwendigen Entwicklung gewesen, daß sie nicht von einer Persönlichkeit oder einer Landschaft allein abhängen konnte und auch selbständig in Deutschland hätte eintreten müssen. Aber die besondere Form, in der diese Entwicklung sich vollzog, läßt keine andere Deutung zu als die Annahme eines durchgreifenden niederländischen Einflusses. Der historische Verlauf gleicht einem Abschließen und einem Wiederbeginnen. Die Aufeinanderfolge ist so unvermittelt, daß Werke der einen und der anderen Art nicht leicht in einem Künstlerleben Raum finden können.

Notgedrungen hat man sich gewöhnen müssen, den künstlerischen Stil der Meister der Frühzeit unter einer einheitlichen und gewiß oft allzu einseitigen Formel zu fassen, da nirgends Reihen von Werken erhalten blieben, mit denen das Bild einer Persönlichkeit in ihrer Entwicklung aus tastendem Beginnen zur Fülle der Mannesjahre und zur Reise des Alters sich formte. Stufenweise setzen sich die fortschreitenden Stadien der Stilbildung gegeneinander ab, und die

Namen der Meister ordnen sich den deutlich geschiedenen Phasen ein, ohne daß es möglich wäre, den Anteil des einzelnen am Werke der Entwicklung selber zu bestimmen und zu verfolgen, wie er aus der Formensprache einer älteren Generation hinüberleitet in ein neues Ausdruckswollen. Man unterscheidet das Früher und Später im Werke des Witz und Lochner. Aber die Stilstufe ihres gesamten Schaffens, so weit es sichtbar wird, bleibt einheitlich, und nirgendwo offenbart sich das Ringen einer Persönlichkeit um Lösung aus den Fesseln der Tradition und das schrittweise Eingehen in ein neues Kunstwollen.

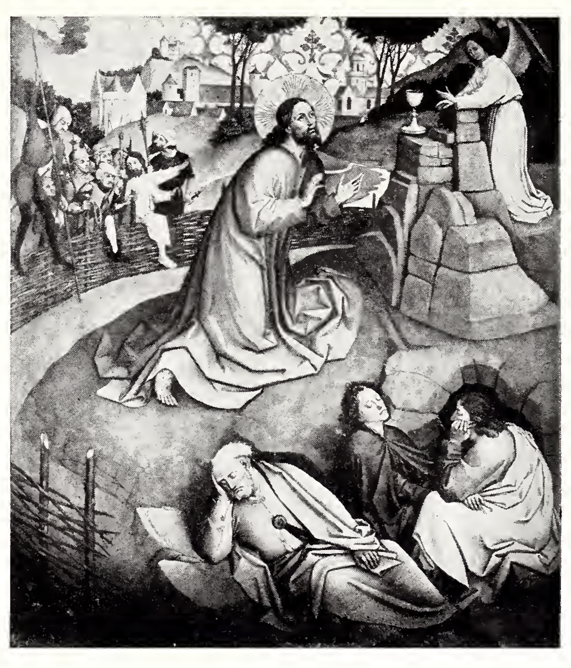


Abb. 77 Meister des Sterzinger Altars. Gebet am Ölberg. Sterzing, Rathaus

Es könnte scheinen, als bilde Hans Multscher die eine Ausnahme von dieser Regel. So einwandfrei die Berliner Altarflügel bezeichnet und datiert sind, so gut gesichert als sein Werk ist um zwei Jahrzehnte später der große Altar in Sterzing, der in seinen Hauptteilen wenigstens erhalten blieb. Es läßt sich nicht leicht absehen, welche Umwälzungen die Ausdrucksform eines Künstlers im Laufe von zwanzig Jahren erfahren kann. Und doch ist es kaum denkbar, daß die Entwicklung einer Persönlichkeit die Brücke von dem einen Werke zum anderen schlug, daß der Meister der Berliner Tafeln auch die Sterzinger Gemälde geschaffen habe[1]). Obwohl manche Fäden von den Berliner zu den Sterzinger Tafeln führen, sträubt sich die psychologische Einsicht in das Schaffen des Künstlers gegen die Möglichkeit der Annahme einer gleichen Meisterhand in beiden Werken. Multscher hätte als reifer Mann seine eigene Vergangenheit verleugnen müssen. Daß er es nicht tat, beweist der plastische Teil des Altars. Denn in ihm lebt der alte Multscher. Er war Bildhauer und Maler zugleich und mag sich im späteren Werke wesentlich auf die Schnitzarbeit zurückgezogen haben. Und wenn er die Gemälde nicht ganz aus der Hand gab und hie und da ratend zur Seite stand, so muß für die Flügel des Sterzinger Altars doch ein jüngerer Gehilfe verantwortlich gemacht werden.

[1]) Vier Altarflügel. Sterzing, Rathaus.

Ein anderes Formempfinden, eine andere Schulung spricht aus den Gemälden. In den Berliner Bildern ist der Raum vollgestopft mit Körpern. Nun sind alle Fügungen locker, Überschneidungen sind vermieden, und nach Möglichkeit entwickelt sich jede Figur frei in ihrem linearen Kontur. Die Fläche ist nicht überlastet. Sie ist leicht gefüllt. Die Bewegungen sind nicht fahrig und stockend. Sie fließen gemessen. Die Typen sind nicht ausdrucksvoll derb, sondern edel, aber leicht auch ein wenig leer. Vier Mariengeschichten und vier Passionsszenen sind auf jedem der zwei Altäre geschildert, und die Analogie der dargestellten Themen erleichtert den Vergleich. Die Geburt des Kindes (Abb. 76, vgl. Abb. 44) ist nicht mehr das unbegreifliche Wunder, das Anbeten nicht mehr ein drängendes Staunen. Maria kniet nun in stiller Andacht, und Joseph zieht bedächtig die Beinlinge ab, in die das Kind gehüllt werden soll. So kniet Christus am Ölberg (Abb. 77, vgl. Abb. 46) in schöner Pose, und die Jünger schlafen nicht schwer, man fühlt, sie schlummern nur leicht. Sie sind nicht eng zusammengedrückt, einem jeden ist Platz gegeben, und Petrus darf sich lang hinstrecken. Es gibt nirgends so schmerzhafte Verkürzungen wie in der früheren Gruppe. In schreckhaft greifbare Nähe rückt auf dem Berliner Bilde die Schar der Häscher, die wie ein wilder Spuk sich über den Zaun ergießt. In Sterzing ist sie klein gebildet und in die Ferne gerückt. Die Glieder der Menschen werden schlanker und zierlicher. Sie haben an Beweglichkeit gewonnen, was sie an Wucht verloren. Die Linie spricht, nicht die Masse. Alle Begrenzungen sind schärfer geworden. Die Felsen, die früher sich rundeten, sind nun kantig geschnitten, die Gewänder, die in schwerer Fülle sich bauschten, legen sich in scharfe Falten. Die Komposition ist gewogen und gemessen, aber sie hat etwas von der Kühle der Konstruktion.

Bei allem Abstande des Formempfindens besteht zwischen dem kompositionellen Typus des Ölberges in Sterzing und Berlin ebenso fraglos eine Verwandtschaft, wie Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige auf ganz bestimmte niederländische Vorbilder hinweisen. Und wäre es noch denkbar, daß der alternde Meister eine frühere Anordnung im Sinne des neuen Stiles selbst umgestaltete, so ist es vollends unmöglich, ihm zuzumuten, daß er die neuesten Erfindungen aus der Werkstatt des Rogier selbst nach Oberdeutschland verpflanzte. An vielen Stellen sind die Entlehnungen einwandfrei zu erweisen[1]), und auch die Ausgestaltung des Marientodes mit all den nun üblich werdenden genrehaften Zügen läßt auf niederrheinische Einflüsse schließen. Der Weg wird gewiesen durch Einzelheiten wie die Stellung einer Hand, die Lagerung des Kindes. Der neue Geist kündet sich in dem von Grund auf veränderten Formengefühl.

---

[1]) Vgl. Stadler, a. a. O. und F. Winkler, a. a. O. S. 129.



Abb. 78 Schwäbischer Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Leben des hl. Ulrich. Augsburg, Ulrichskirche

Die Brüder van Eyck hatten der Kunst die Möglichkeiten erschlossen, die durch die jahrhundertelange mittelalterliche Entwicklung vorbereitet waren. Der Meister von Flémalle war der erste, der eine Formung des neuen Stoffes versuchte. Rogier vollbrachte sie. Mit ihm erreicht die Kunst, die der gotische Naturalismus gezeugt hatte, ihre klassische Ausprägung. Rogier gibt die Formulierungen, die für lange gültig bleiben, und macht den neuen Stil zum Gemeingut der Zeit. Die räumliche Entwicklung eines Geschehens, die freie Beweglichkeit der Figuren, die rhythmische Fügung der Gruppen in immer lockerer werdender Bindung dankt ihm die nordische Kunst. Die vornehm zurückhaltende Art des Jan van Eyck war nicht dazu angetan, weithin schulbildend zu wirken. Rogier macht alles sich untertan, was in den Bannkreis seiner Kunst gerät. Er vor allem und Dirck Bouts neben ihm werden maßgebend für die neue Orientierung der deutschen Malerei, die um das Jahr 1460 sich vollzieht.

Die Werke, die diese erste Rezeption des neuen niederländischen Stiles auf deutschem Boden zeugte, müssen ihrer Natur nach isoliert stehen. Sie schließen nicht an vorangehendes an. Sie bedeuten überall eine neue Phase. In Augsburg, wo nur spärliche Reste der Malerei des früheren 15. Jahrhunderts erhalten blieben, stehen zwei Tafeln, die, nicht viel später als um das Jahr 1460 entstanden, zu den frühesten Zeugnissen der Übernahme niederländischer Formen auf deutschem Boden gehören.

In der Schneckenkapelle der Ulrichskirche hängen die beiden Bilder (Abb. 78 und 79). Sie stellen Szenen aus der Legende des Namensheiligen der Kirche dar,

der zugleich der Schutzpatron der Stadt ist[1]). In dem niedrigen Breitformat der Tafeln ist eine mehrfach geteilte Bühne errichtet. Das eine Mal rahmen zwei Gebäude, in die man hineinblickt, zur Linken und Rechten ein Stück Landschaft mit einem festungsartigen Schloß im Hintergrunde. Das andere Mal ist die Vorstellung einer dreischiffigen frühgotischen Kathedrale zugrunde gelegt, und die drei zeitlich einander folgenden Szenen finden in dem so geteilten Raume Platz, ganz ähnlich wie schon in Mosers Altar. An ihrem Orte stehen die beiden Tafeln ganz für sich. Im Gegensatz zu anderen aufblühenden Städten scheint Augsburg zur Zeit der Ulrichsbilder nicht der Sitz einer produktiven Malerschule gewesen zu sein. Fast könnte man meinen, die Tafeln seien das Werk eines fahrenden Gesellen, der aus den Niederlanden kam. Ein Bild so intim bis ins kleinste durchzuarbeiten, verstand man nur dort. Den Oberdeutschen hatte die Altarmalerei die Hand vergröbert. Man war gewöhnt, das minder Wichtige Gehilfen zu überlassen. Hier sind die Kleider, ist die Architektur ebenso durchgebildet wie die Köpfe oder die Landschaft. Es ist Meisterarbeit, nicht Werkstattgut. Aber der sie schuf, war keiner der überragenden Geister. Er mag in der Fremde gearbeitet, dort die niederländische Formensprache sich angeeignet haben. Seine Zeichnung ist befangen, seine Farbe hat nicht die schöne Abgewogenheit des Rogier oder den Reichtum des Bouts. Ein lebhaftes Ziegelrot herrscht. Unvermittelt stehen ein paar andere Töne daneben, und im ganzen entsteht eine lichte Buntheit, die doch eher im gleichzeitigen Schwaben als in den Niederlanden ihresgleichen findet.

Nur wenige versprengte Stücke legen zu dieser frühen Zeit in schwäbischen Landen Zeugnis von niederländischem Einfluß. Und es ist durch die geographische Lage allein schon begreiflich, daß nicht Oberdeutschland, sondern vor allem und am ersten Köln diesem neuen Einfluß erliegen mußte. Dort stand eines der vollkommensten Werke des Rogier, sein Kolumbaaltar. Es ist nicht ganz sicher, wann im 15. Jahrhundert er dorthin gelangte, aber es hindert nichts, anzunehmen, daß er von Anfang an hierher bestimmt war. Nicht lange nach Lochners Tode vielleicht hielt mit ihm die neue Kunst ihren Einzug in Köln. Und so sehr wird die Stadt in künstlerischen Dingen ein Vorort der Niederlande, daß zuweilen die Grenzen zu schwinden scheinen, und manches kölnischen Meisters Wiege in Flandern oder Holland gestanden haben könnte.

Ein Sohn jenes Gerard von dem Wasserfasse, der im zweiten Jahrzehnt die merkwürdig fortschrittliche Kreuzigungstafel gestiftet hatte[2]), erwarb den Altar des Rogier, für den der Enkel endlich die Kapelle in St. Kolumba stiftete, die das Werk durch mehr als drei Jahrhunderte barg[3]). Sicher blieb das Triptychon nicht das einzige niederländische Kunstwerk in kölnischem Besitz, und ebenso gewiß

[1]) Kunsthistor. Gesellschaft für photograph. Publikationen 1903, Nr. 8—10.

[2]) Vgl. S. 51.

[3]) Aldenhoven, a. a. O. S. 408, Anm. 325 a.



Abb. 79 Schwäbischer Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Leben des hl. Ulrich. Augsburg, Ulrichskirche

verbanden auch persönliche Beziehungen die kölnischen Meister mit ihren Genossen in den Niederlanden.

Der Historiker der kölnischen Malerschule ist nicht in der glücklichen Lage, Künstlerbiographien schreiben zu können. Den Werken der Jahrhundertwende verknüpfte sich mit dem posthumen Namen des Meister Wilhelm wenigstens die Vorstellung einer wenn auch halb sagenhaften Persönlichkeit. Den Namen Lochners bewahrte ein Zufall. Von den Künstlernamen der Folgezeit, die in Urkunden erwähnt werden, läßt sich nirgendwo eine Brücke zu den erhaltenen Werken schlagen. Gruppen von Bildern, die stilkritischer Vergleich zusammenführt, müssen sich mit Notnamen begnügen, die von einem Hauptstück hergeleitet werden. So heißt nach einer Folge mit Darstellungen aus dem Marienleben der Meister, der in der Zeit von 1460 bis 1480 gewiß die führende Persönlichkeit in Köln gewesen ist. Ihm nahe steht ein anderer, dessen Hauptwerk, eine Passion, nach einem früheren Besitzer die Lyversbergische genannt wird. Von einem Bilde der Verherrlichung Mariens empfing ein Dritter seinen Namen, und nicht viel mehr als zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Georg sind von einem Vierten bekannt.

Nirgends deutlicher als in Köln, wo die vollständigste Reihe erhaltener Werke von der künstlerischen Entwicklung des 15. Jahrhunderts Zeugnis ablegt, sondert sich die neue von der alten Generation. Zwei individuell so verschiedene Erscheinungen wie Lochner und Multscher rücken stilgeschichtlich in eine Reihe, wenn ihnen das Werk des Marienlebenmeisters oder der Sterzinger Altar entgegen-



Abb. 80 Meister des Marienlebens. Kreuzigung Christi. Cues, Hospital

gestellt wird, und neben diesen Zeugen der neuen Art erweist auch die eigenwillige Kunst des Mäleßkircher sich als ein Zweig am alten Stamm. Jeder Vergleich deutet den Gegensatz. Aller Aufruhr fürchterlichen Schmerzes durchtobt das Golgathabild des Mäleßkircher. Der Meister des Marienlebens gibt ein stummes, friedliches Sterben (Abb. 80)[1]). Longinus bittet gleichsam um Verzeihung, weil er die Lanze gebrauchte. Magdalena umfängt den Kreuzesstamm, aber sie berührt kaum das harte Holz. Maria faltet die Hände und blickt anmutig beiseite. Johannes stützt leicht ihren Arm. Und in friedlichem Gespräch reiten die Kriegsknechte einher. Das ist nicht mehr das gewaltige Drama, vielmehr eine liebenswürdige Idylle. Man will, daß die Zeichnung überall scharf und sauber sei, aber der Sinn des Geschehens ging darüber verloren.

Die Werke des Marienlebenmeisters setzen die Kenntnis des Rogier und Bouts voraus. Eine spätere Darstellung der Grabtragung[2]) gleicht einem

[1]) Cues, Hospital, vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 214.
[2]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 141.

Nachklang von Rogiers großem Eskurialbilde. Nicht viele eigentliche Entlehnungen sind sonst zu erweisen, und wenn auch stets Vorsicht geboten ist in negativen Feststellungen der Art, da unser Besitz an niederländischen Bildern zu lückenhaft ist, um jede Form auf ihren Ursprung zurückverfolgen zu können, so läßt doch alles darauf schließen, daß der Meister seinem Vorbild gegenüber relativ selbständig blieb, und man möchte wenig unmittelbare Anleihen ihm zutrauen. Es zeigt immerhin Kühnheit, wie er in einer Anbetung der Könige (Abb. 81)[1]) die Gruppe des Jüngsten, der von dem knienden Pagen ein Prunkgefäß empfängt (aus Rogiers Epiphanie), in seiner freien Umbildung zu korrigieren wagt. Er dreht den König herum, verzichtet auf die Beziehung zur Mittelgruppe, die Rogiers reichere Komposition nicht preisgeben wollte, macht aber die Aktion des Reichens und Fassens nun erst zu einer möglichen. So kritisiert er sein Vorbild, zeigt, daß er nicht ein gedankenloser Abschreiber ist, und läßt zugleich klar erkennen, worauf vor allem es ihm ankommt.

Für den idealen Zug, den Rogier noch seiner Komposition zu wahren wußte, hat der Meister des Marienlebens nicht viel Sinn. Die einzelne Geste wird durchgearbeitet, aber über dem Streben nach Wahrscheinlichkeit im kleinen geht leicht die Bedeutung des Ganzen verloren. In Rogiers räumlicher Rechnung ist es ein offenkundiger Fehler, daß die Hand des Königs der des Pagen nicht begegnen kann. Aber der Anbetung des kölnischen Meisters mangelt dafür alle Feierlichkeit, und es ist ein höchst realistischer, aber auch ein sehr trivialer Zug,

[1]) Nürnberg, Germ. Museum, Nr. 21.



Abb. 81 Meister des Marienlebens. Anbetung der Könige. Nürnberg, Germanisches Museum



Abb. 82 Meister des Marienlebens. Geburt Mariens. München, Pinakothek

wie das Kind mit dem Händchen tief in den Pokal hineinfaßt, den ihm der eine König reicht. Ein weiter Abstand trennt diese Kunst von der königlichen Würde und Pracht des Lochnerschen Dombildes. Gewonnen wurde die Beweglichkeit der Figur. Das dreht und wendet sich nun ganz anders. Zierlich spreizen sich die Beine. Elegant greifen die Hände. Bei Lochner war es nur ein allgemeines Fassen. Genug, daß die Menschen überhaupt die Dinge zu halten vermochten. Nun wird jedes Greifen individualisiert, wie die Stellung der Füße jedesmal eine andere ist in immer graziösem Schreiten und Eilen, Stehen und Knien.

Die Figur braucht Raum, um sich so zu entfalten. Darum dürfen die Gruppen nicht mehr geballt und zusammengedrängt werden. Sie ziehen sich auseinander und weisen nur mehr lockere Verknüpfungen auf. Die Wochenstube der heiligen Anna (Abb. 82)[1]) wird ein weites Zimmer, in dem sich die Frauengestalten, die den Raum nur sparsam beleben, frei entwickeln. Einer jeden ist ihre Funktion zugeteilt. Die eine gießt Wasser in die Schüssel, die andere prüft mit der Hand die Wärme. Die dritte bereitet die Tücher, die eine vierte der Lade entnimmt. Zwei unterhalten sich, und zwei andere empfangen das Kind aus den

[1]) München, Alte Pinakothek, Nr. 23.

Händen der Wöchnerin. Die eine hält wieder ein Tüchlein bereit. So wird eine lebendige Bewegung über die Fläche ausgestreut, und durch Schrägrichtungen der Raum eingetieft, der noch klarer in dem Bilde der goldenen Pforte gebaut ist, wo drei Gruppen in der Diagonale einwärts führen und in stufenweisem Kleinerwerden die Entfernung veranschaulichen.

Die etwas steife und nüchterne Sachlichkeit solcher Bilderfindungen erinnert nicht so sehr an Rogier als an den Löwener Meister Dirck Bouts. Rogier gibt seinen Gruppen mehr rhythmische Bindung, für Bouts ist dieses steile Nebeneinander der Vertikalen charakteristisch und die nur innerliche Beziehung der Menschen in lautlosem Beieinander. Von Bouts auch stammt der koloristische Geschmack des kölnischen Meisters, der die eigene Schönheit der Farbe über ihren Stimmungswert stellt und ein helles Grün bevorzugt, das beinahe öfter den Eindruck bestimmt als das übliche Rot. Die Tafeln sollen gleißen wie ein Edelgeschmeide, und wenn auch nicht Boutssche Farbenwunder erreicht werden, so findet sich doch in wenig Gemälden der Zeit ein so reiner Klang.



Abb. 83 Meister der Lyversbergischen Passion. Kreuzabnahme. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Durch zwei Jahrzehnte läßt sich das Schaffen des Marienlebenmeisters verfolgen. Daß Gleichstrebende neben ihm standen, beweist die Folge der Lyversbergischen Passion (Abbildung 83). Der Meister, der die Passionsbilder des kölnischen Museums gemalt hat[1]), kommt koloristisch seinem niederländischen Vorbilde vielleicht noch näher als der Meister des Marienlebens. Er hat auch das schöne Gelb des Bouts. Das kann ein Zufall sein,

[1]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 147—154; vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 227.



Abb. 84 Meister der Verherrlichung Mariens. Verherrlichung. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

denn das Gelb, das noch in der Palette des Witz und Lochner eine wichtige Stelle behauptete, gilt nun oft rein symbolisch als die Farbe des Bösen und begegnet darum in der Kleidung der Feinde Christi. Es ist ein Zeichen der Zeit, daß man so mit der materiellen Bedeutung des Einzelnen rechnet. Der Blick für das Ganze geht verloren, und äußere Hilfen werden gesucht, wie sie der traditionelle Ausdruckswert einer Lokalfarbe bietet, weil die Stimmungselemente der farbigen Gesamterscheinung ungenutzt bleiben.

Unmittelbarer als in den Werken des Marienlebenmeisters treten in der Lyversbergischen Passion die Anklänge an niederländische Urbilder hervor, denen gegenüber der geringere Meister weniger selbständig zu bleiben vermochte[1]). Künstlerisch gehört er mit dem Meister des Marienlebens eng zusammen, ebenso wie mit dem Maler der Georgsbilder[2]), die ebenfalls wesentlich unter dem Einfluß des Rogier und Dirck Bouts entstanden sind. Ein vierter Meister endlich, der nach

[1]) So ist in der Kreuzabnahme der Mann, der die Füße Christi hält, in seiner unteren Partie wörtlich übernommen aus Rogiers Komposition in München.

[2]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 125—127; vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 193.

seinem Hauptbilde (Abb. 84) der Meister der Verherrlichung Mariens heißt[1]), scheint eine etwas ältere Generation zu repräsentieren. Anklänge an Lochner sind noch bemerkbar. Ängstlicher wird das Neue aufgenommen, mehr kopierend als eigen gestaltend. Und den Sinn der Lehre des Rogier hat dieser Meister nicht verstanden. Er weiß nichts von der Lockerung des Bildgefüges, von der Durchsichtigkeit des Aufbaus. Er ballt noch die Gruppen zu festen, unauflöslichen Formgebilden, die durch geschlossene Konturen begrenzt werden. Reihen von Köpfen schichten sich in altertümlicher Weise übereinander, ohne daß den Möglichkeiten körperlichen Daseins der Gestalten Rechnung getragen ist. Eine Epiphanie[2]), die Züge aus Lochners Dombild weiterbildet und zugleich Einzelheiten aus Rogiers Kolumbaaltar wörtlich entlehnt, bezeichnet am besten die Stellung des Meisters zwischen zwei Zeiten.

Als künstlerische Provinz schließt sich das benachbarte Westfalen dem Vororte Köln an. Leider blieben hier von dem Hauptwerke der Epoche nur Bruchstücke erhalten. Im Jahre 1465 weihte Heinrich von Cleve als Abt im Kloster Liesborn den Hochaltar und vier Seitenaltäre[3]). 1807 wurde das Kloster aufgehoben, und die Altartafeln wurden in Stücke zerschnitten. Kleine, genrehaft wirkende Ausschnitte, die leicht einen falschen Eindruck geben, müssen heut für das verlorene Ganze Zeugnis ablegen. Die stilistische Stellung des Werkes ergibt sich aus dem Vergleich des Fragmentes der Engel, die das neugeborene Christkind umgeben (Abb. 86)[4]), mit dem Geburtbilde des Verherrlichungsmeisters (Abb. 85). Dessen im Kreise seiner Zeitgenossen altertümlich liebenswürdige Anmut

Abb. 85 Meister der Verherrlichung Mariens. Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

[1]) Aldenhoven, a. a. O. S. 197.

[2]) Aachen, bei Herrn Beißel.

[3]) F. Koch, Verzeichnis der Gemäldesammlung des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum zu Münster, I, S. 10.

[4]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1235 a.



Abb. 86 Meister von Liesborn. Bruchstück einer Geburt Christi. Münster, Landesmuseum

findet man auch in den Werken des Liesborner Meisters wieder. Er vermittelt der westfälischen Kunst die neue niederländische Art. Aber sein Stil behält eine leise Befangenheit, die ihm zugleich seine besondere Anmut verleiht.

Ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Meister der Verherrlichung soll aus einer allgemeinen Analogie nicht erschlossen werden, und die Frage muß überhaupt offen bleiben, ob der Liesborner Meister in dem benachbarten Köln seine Kunst erlernte oder selbst in die Niederlande gekommen war.

Die gleiche Frage stellt sich allgemein für die deutschen Künstler der Zeit. Köln war so sehr ein Vorort der Niederlande geworden, daß mancher wandernde Geselle seine Fahrt hier schon beenden mochte, in dem Gefühl, daß er an der Quelle sei, die neue Art zu studieren. Niederländische Altäre standen zur Schau. Wohl möglich, daß Niederländer selbst hier arbeiteten, und nach ihrem Vorbilde wurde in den heimischen Werkstätten geschaffen.

Nicht ebenso lagen die Verhältnisse in Oberdeutschland. Dort faßte nicht gleichsam auf der ganzen Linie der neue niederländische Stil Boden. Einzelne Meister werden zu Vermittlern, die als Apostel der Lehre von der Wanderschaft in ihre Heimat zurückkehren.

Dem Nördlinger Friedrich Herlin [1]) gebührt unter ihnen allen der Ruhm, der treueste Schüler der Niederländer gewesen zu sein. Er war das bescheidenste Talent, der unselbständigste unter den führenden Meistern seiner Generation. Vielleicht blieb er gerade darum seinen Vorbildern um so treuer. Von 1461 bis zu seinem Tode im Jahre 1499 (oder 1500) ist Herlins Name in den Urkunden des Nördlinger Stadtarchivs zu verfolgen. 1459 malte er einen Altar für die Emmeramskirche vor der Stadt[2]). Damals muß Herlin schon aus den Niederlanden zurückgekehrt gewesen sein, denn seine Kunst setzt die Kenntnis der Werke des Rogier voraus bis zu dem jüngsten Bladelinaltar[3]), den Herlin vielleicht noch im Jahre 1458 selbst im Atelier des Meisters entstehen sah.

Es ist interessant, wie der Oberdeutsche sich bemüht, die komplizierte Schöpfung des Niederländers zu begreifen und zu verarbeiten. Von Stufe zu Stufe läßt es sich verfolgen, wie Herlin durch ein Jahrzehnt um die Rezeption von Motiven des Bladelinaltars sich bemühte. Auf dem Geburtbilde des Hochaltars aus der Nördlinger Georgskirche (Abb. 87), der um 1462 entstanden ist, finden sich die ersten deutlichen Anklänge an Rogiers Komposition[4]). Eine Variante bringt der Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg von 1466. 1472 folgt auf einem Flügel des Altars der Blasiuskirche in Bopfingen (Abb. 88) eine Neubearbeitung des Themas im Anschluß an Rogier. Die Gesamtsituation wird jetzt erst übernommen, die Stallruine beinahe wörtlich nachgebildet, ein Detail wie das Kellergitter beweist die peinliche Anlehnung an die Vorlage. Auch die dreifigurige Zentralkomposition des Rogier mit dem knienden Stifter ist jetzt erst in ihrer Bedeutung

Abb. 87 Friedrich Herlin. Geburt Christi. Nördlingen, Rathaus

---

[1]) F. Haack, Friedrich Herlin Straßburg, 1900. G. Burckhardt, Herlin-Forschungen. Diss. Erlangen 1911.

[2]) Haack, a. a. O. S. 5.

[3]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 535.

[4]) Über diese und andere Entlehnungen Herlins aus den Spätwerken des Rogier vgl. Winkler, a. a. O. S. 64, 76, 80, 118 Anm. 1.

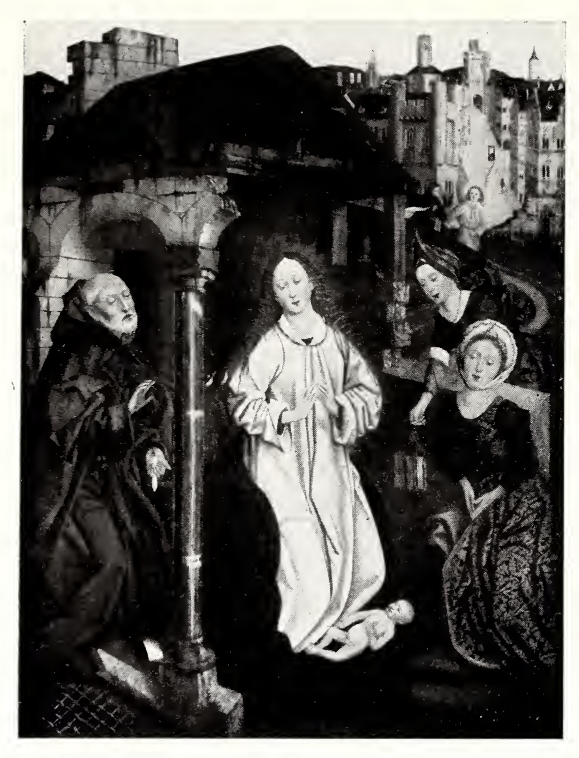


Abb. 88 Friedrich Herlin. Geburt Christi. Bopfingen, Blasiuskirche

verstanden. Herlin setzt an die Stelle des Stifters, den er nicht gebrauchen konnte, die sonst in dieser Zeit ganz seltenen Mägde.

Die äußere Erklärung der Möglichkeit so später Annäherung an ein altgekanntes Vorbild macht keine Schwierigkeit. Herlin kann eine Zeichnung nach dem Original besessen haben. Erstaunlicher ist die Tatsache, daß er so lange noch aus dem Vorrat seiner Jugendeindrücke Nahrung zu ziehen vermochte. Schwerlich aber kann diese Deutung des Phänomens genügen. Es ist nicht leicht zu glauben, daß Herlins eigener Kunstverstand ihm langsam den Sinn von Rogiers Meisterschöpfung erschloß. Nur die Äußerlichkeit der Typenbildung und Figurenordnung hatte er von dem Niederländer gelernt. Seine Darstellung im Tempel (Abb. 89) ähnelt nicht sehr dem Flügel des Kolumbaaltars, obwohl die Raumanlage übernommen ist, einzelne Figuren sich wiederholen, und die Bildung der Köpfe ängstlich dem Schema des Rogier abgelauscht wurde. Aber der Raum schließt sich eng. Den Figuren fehlt die Freiheit. Die Gebärden sind hastig und stockend zugleich, die Gesichter einförmig einem Idealschema genähert, das die Beweglichkeit des Rogier eingebüßt hat.

Demgegenüber bedeutet der Bopfinger Altar eine Bereicherung in jeder Hinsicht. Der vorsichtig scheue Herlin der Nördlinger und Rothenburger Altäre ist kaum wieder zu erkennen in dem aufgeregten Wesen der Tafeln von 1472. Ein Bewegungsdrang lebt in diesen Menschen, der die Glieder aus den Gelenken zu reißen droht, die Proportionen werden verschoben, Arme und Beine strecken sich zu übermäßiger Länge, verrenken sich zu seltsamen Biegungen (Abb. 90). Jetzt erst kommt auch Luft in die Kompositionen, und Raum tut hinter den Menschen sich auf.

All dem wohnt keineswegs der Charakter logischer Entwicklung inne und eines neuen Verstehens der Natur. Zwischen den bisherigen Werken Herlins und diesem klafft eine so weite Lücke, daß man sich gern an eine Tradition hielte,

die einen zweiten Künstlernamen mit dem Altar in Verbindung bringt[1]), spräche nicht die eindeutige Inschrift ebensosehr für Herlins Autorschaft wie die Handschrift des Werkes im einzelnen und seine Beziehung zu späteren Arbeiten des Künstlers. Daß Herlin aber nicht allein und nur aus eigenem gestaltete, daß er neue Anregungen verarbeitete, die ihm in Oberdeutschland selbst nun zukamen, als er die merkwürdigen Blasiusbilder schuf und jetzt den Sinn Rogierscher Kompositionen besser zu begreifen begann, das bleibt trotzdem eine notwendige Voraussetzung.


Abb. 89 Friedrich Herlin. Darbringung im Tempel. Nördlingen, Rathaus

1488 ist Herlins letztes erhaltenes Werk datiert, zugleich das reifste, das er geschaffen hat (Abb. 91)[2]). Das Übermaß an Bewegung ist gemildert. Das Zwischenspiel des Bopfinger Altars war nicht vergebens, aber der alte Herlin spricht wieder. Die Menschen gehaben sich freier als vor 25 Jahren, es ist mehr Platz geschaffen für ihr Dasein, und hübsche Städtebilder weisen in die Ferne. Die Gruppen bilden sich leichter und rhythmisch lebendiger, und die Menschen sind individueller gefaßt als die Stifter des Nördlinger Altars. Wahrscheinlich porträtierte der Künstler sich selbst mit Frau und Söhnen und Töchtern. Denn der heilige Lukas, der Schutzpatron der Maler, empfiehlt ihn als Stifter der Gottesmutter.

Durch drei Jahrzehnte läßt sich die Tätigkeit Herlins an gesicherten Werken verfolgen. Wäre er ein schöpferischer Meister, so müßte sein Lebensweg reiche Aufschlüsse bieten. Aber Herlin war im besten Falle ein Spiegel seiner Zeit, nicht ihr Führer. Auch das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erlebte er noch,

[1]) „Friedrich Walther.“ Vgl. Haack, a. a. O. S. 40.
[2]) Familienaltar, Nördlingen, Rathaus.

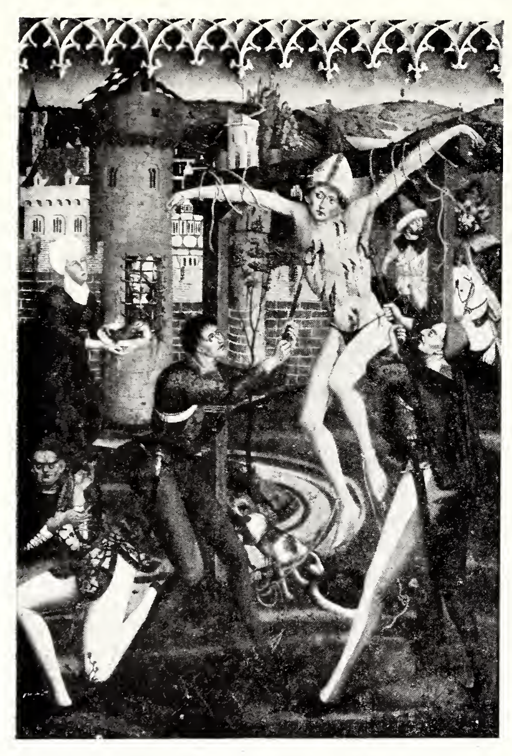


Abb. 90 Friedrich Herlin. Marter des hl. Blasius. Bopfingen, Blasiuskirche

und sicher bildete der Familienaltar nicht den Abschluß seines Schaffens. Es ist denkbar, daß er nochmals neue Stilelemente aufnahm, — sah er doch die Jugendwerke Dürers entstehen. Für uns schließt sich sein Bild zwischen dem Hochaltar der Georgskirche aus dem Anfang der sechziger Jahre und dem anderen, den er selbst, gewiß als angesehener und wohlhabender Mann, im Jahre 1488 stiftete.

Die Nördlinger Kunst der Zeit des Herlin ist identisch mit seinem Stil. Kein Vorläufer wird am gleichen Orte kenntlich, und es ist wenig wahrscheinlich, daß andere Meister von Rang neben ihm tätig gewesen sind. Nicht ebenso einfach liegen die Verhältnisse in einem bedeutenderen Zentrum, wie Nürnberg es zu der Zeit war. Die ältere Geschichtsschreibung kannte auch hier nur den einen Michel Wolgemut, unter dessen Namen alle Altäre der Zeit gingen. Eindringende Stilkritik ließ aber in der Fülle erhaltener Werke andere Persönlichkeiten kenntlich werden, von denen eine wenigstens greifbarere Gestalt gewonnen hat, und der junge Wolgemut droht nun umgekehrt zu verschwinden neben einem älteren Zeitgenossen, dessen Erbe er in späteren Jahren antreten sollte.

Ein Zufall gab ihm den Namen. Eine Tafel in München mit der Kreuzigung (Abb. 92)[1]) trägt die Initialen J. P., und die Lösung in Johannes Pleydenwurff ergibt sich aus dem Vertrag mit den Kirchenvätern von St. Elisabeth in Breslau vom Jahre 1467. Von dem Breslauer Altar blieb als Hauptstück das Fragment einer Kreuzigung erhalten[2]), das der Münchener Tafel stilistisch außerordentlich nahe kommt. Das eine Bild stellt eine Variante des anderen dar, und wenn nicht Wiederholungen im einzelnen sich finden, so sind Formengebung und Anordnung so verwandt, daß der Schluß auf die gleiche Meisterhand zwingend wird.

Um 1450 war der Tucheraltar entstanden. Wie weit ist man jetzt, nach nur

[1]) München, Alte Pinakothek, Nr. 233.

[2]) Breslau, Gemäldegalerie. Vgl. Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1912, S. 13.

einem Jahrzehnt, von diesem Werke entfernt! Statt der verhaltenen Kraft eine Beweglichkeit der Gebärde. Statt des geschlossenen Konturs ein Ausfahren der Glieder. Kein Mensch steht mehr still. Alles bewegt sich wie in einem wimmelnden Haufen sich kreuzender Richtungen. Kunstreich verschlingen sich die Gruppen, zierlich spreizen sich die Hände, und schreiten die Füße. Eine landschaftliche Ferne tut sich auf, Hügel schieben sich voreinander, Städte lagern in der Ebene, und kleine Menschen ziehen durch ferne Straßen.

Pleydenwurff ist in den Niederlanden gewesen. Nirgends sonst konnte seine Kunst gebildet sein. Er war selbst ein Zugewanderter, und seine Art verpflanzte ein fremdes Reis in Nürnberger Erde. Der Kreuzigungsflügel des Dirck Bouts in Granada muß als die nächste Parallele des Breslauer Bildes gelten, und auch die Werke des Rogier hat Pleydenwurff mit Eifer studiert. Daß dessen neuesten Altar, den Herlin so fleißig ausschrieb, auch Pleydenwurff schon kannte, als er um dieselbe Zeit wie der Nördlinger Meister aus den Niederlanden heimkehrte, beweist der Krieger zur Rechten auf der Münchener Kreuzigungstafel, der aus Rogiers Flügelbild mit dem Kaiser Augustus entlehnt ist.



Abb. 91 Friedrich Herlin. Maria mit Heiligen und Stiftern. Nördlingen, Rathaus



Abb. 92 Hans Pleydenwurff. Kreuzigung Christi. München, Pinakothek

Noch einmal begegnet diese Gestalt im Nürnberger Bilderbestand der Zeit, auf dem Dreikönigsaltar der Lorenzkirche (Abb. 93). Hier herrscht Rogierscher Geist in den Doppelbewegungen, mit denen die Hände der Figuren beschäftigt werden, in den leichten Fügungen der Linien und dem eleganten Gruppenbau. Die Handschrift des Pleydenwurff läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen, aber ihm allein möchte man die Erfindung zutrauen, sofern nicht ein zugrunde gegangenes niederländisches Vorbild die Anregung für den Reiterzug gab, der vom Vordergrund bis weit in die Ferne auf vielfach sich windendem Wege entwickelt wird. Wolgemut selbst besaß nicht so leichte Gestaltungsgabe, wie sie auch die Kreuzabnahme von Pleydenwurffs Breslauer Altar auszeichnet, und wie sie sonst nur noch in den Flügeln des Landauer Altares (Abb. 94)[1]) wiederkehrt, die ebenfalls nicht ohne guten Grund dem Pleydenwurff zugeschrieben wurden.

Niederländische Anregungen lagen gewiß fast überall zugrunde. Das auf-

[1]) Nürnberg, Germ. Museum, Nr. 880—883.

fallende Motiv der Kreuzabnahme vom Breslauer Altar war alter Kunstbesitz [1]) und existierte sicherlich in einer zeitgemäßen niederländischen Umformung. Für die Auferstehung gibt der Granadaaltar des Dirck Bouts den Typus, wenn auch nicht das unmittelbare Vorbild.

Man muß annehmen, daß Pleydenwurff ebenso wie Herlin Gelegenheit hatte, die neue Kunst an der Quelle zu studieren. Aber wie im Werke des Nördlinger Meisters, so bleibt in dem seinen gegenüber der Kunst der Niederländer ein Rest altertümlicher Befangenheit, der sich zumal in der Raumbildung kund tut. In der Raumanlage der Landauer Flügel bleibt ein solcher Rest von Gebundenheit. Das Zimmer, in dem Katharina sich dem Christkind verlobt, ähnelt mehr den Raumbildern des Witz als denen des Rogier, und auch die einfach klare Führung des Bodens ist im selben Sinne altertümlich gegenüber den komplizierteren Überschneidungen, die spätere Meister suchten, während die eingehende Behandlung des Stofflichen, die liebevolle Durchbildung der landschaftlichen und architektonischen Motive, die Pleydenwurff in den Niederlanden kennen gelernt hatte, noch Wolgemut nur übernehmen konnte, ohne doch seinem Vorbilde in der Qualität der Arbeit gleichzukommen.



Abb. 93 Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Anbetung der Könige. Nürnberg, Lorenzkirche

Wenn es für gewiß zu nehmen ist, daß Pleydenwurff selbst in den Niederlanden ge-

[1]) Vgl. S. 54.

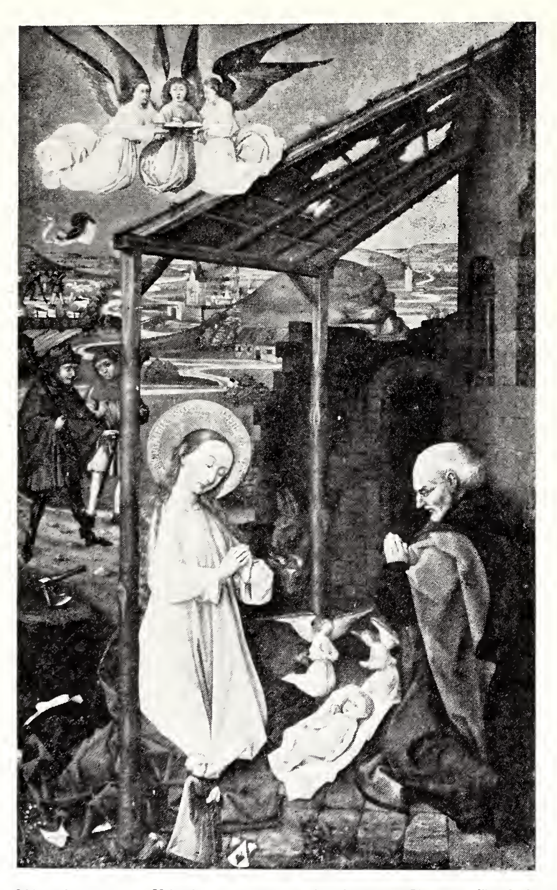


Abb. 94 Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Geburt Christi
Nürnberg, Germanisches Museum

wesen ist, so trifft schon für Wolgemut diese Voraussetzung nicht in gleichem Maße zu. Seine Kenntnis niederländischer Kunst reicht nur wenig über die des Pleydenwurff hinaus. Dessen Kreuzabnahme und Auferstehung kehren in Wolgemuts Frühwerk, den Flügeln des Hofer Altars (Abb. 95 und 96) [1]) wieder. Aber die Figuren des Wolgemut erscheinen puppenhaft neben denen des älteren Meisters. Ihre Bewegungen sind eckiger, pretiöser. Der Mann, der die Leiter hinaufsteigt, trägt nicht den Leichnam, er gibt nur die Geste des Tragens. Die Wächter am Grabe lagern sich in komplizierten Stellungen. Es gibt allerdings zu denken, daß erst Wolgemut den Liegenden von Dirck Bouts übernimmt. Aber die gespreizte Haltung des sitzend Schlafenden bleibt ihm ohne Sinn. Die bewegte Form ist aufgesucht um jeden Preis, weil der Geschmack der Zeit es so will.

Mit all dem stellt sich Wolgemut schon in die Reihe derer, die das neue Gut verarbeiteten, und in Gegensatz zu den anderen, die es aus der Fremde in die Heimat übertrugen. Ihr Führer ist in Nürnberg der Meister der Münchener Kreuzigung und des Breslauer Altars, der gewiß identisch ist mit dem Schöpfer des Landauer Altars und vielleicht auch der Lorenzer Epiphanie. Hans Pleydenwurff bleibt, so weit unsere Kenntnis reicht, der maßgebende Meister der sechziger Jahre in Nürnberg, und Wolgemut ist der Fortsetzer seines Werkes, dessen selbständige Bedeutung in eine viel spätere Zeit erst fällt.

In merkwürdiger Weise verknüpft sich mit den Nürnberger Altären der sechziger Jahre ein Werk, das dem schwäbischen Kunstkreise angehört, der Hochaltar der Kirche von Tiefenbronn, die auch Lukas Mosers berühmten Altar beherbergt. Wie Moser, so hat Hans Schüchlin[2]) sein Werk bezeichnet und

[1]) München, Alte Pinakothek, Nr. 229—232.

[2]) Friedrich Haack, Hans Schüchlin. Straßburg 1905.

datiert. Und wie Mosers Tiefenbronner Altar, so steht an der gleichen Stelle auch der des Schüchlin allein als sicheres Zeugnis der Tätigkeit seines Meisters. Wann und wo Schüchlin geboren ist, wissen wir nicht, und ebensowenig, wo er ansässig war, als er im Jahre 1469 den Altar für Tiefenbronn vollendete. Seit 1480 erscheint er in den Aufzeichnungen des Ulmer Stadtarchivs. Von 1494 bis 1503 steht er als einer der drei Pfleger dem Münsterbau vor. 1505 ist er gestorben.

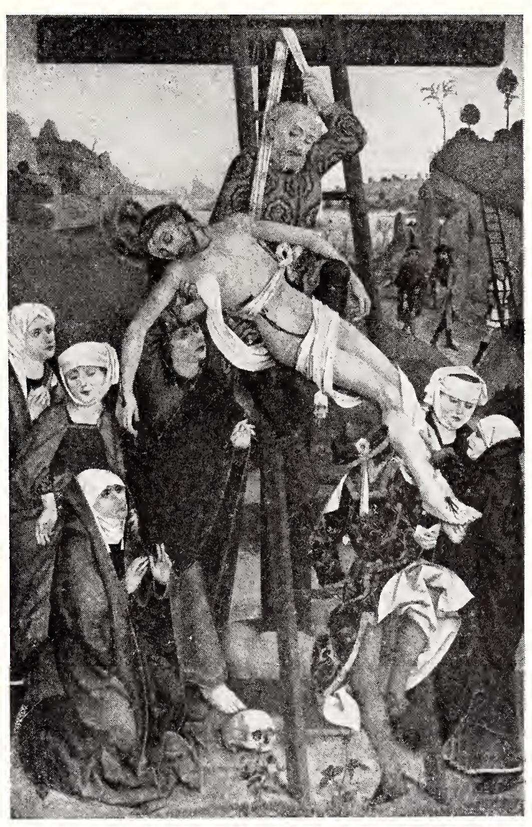


Abb. 95 Michael Wolgemut. Kreuzabnahme Christi. München, Pinakothek

Mit zwei anderen Künstlern war Schüchlin verschwägert. Zeitblom heiratete seine Tochter, und er war der Schwager des Nürnberger Malers Albrecht Rebmann, mit dem zusammen er im Jahre 1474 einen Altarauftrag übernahm[1]). Die Nachricht legt eine Beziehung des Ulmer Meisters zur nürnbergischen Kunst nahe, die durch sein Werk bestätigt wird. Enge Gemeinschaft verbindet das Auferstehungsbild (Abb. 97) des Tiefenbronner mit dem von Wolgemuts Hofer Altar. Die Priorität der Komposition bleibt dem nürnbergischen Werke. Aber erst die Tiefenbronner Fassung tut den entscheidenden Schritt von der repräsentativen Haltung der strengen Zentralkomposition, die noch Wolgemut beibehält, zur Lockerung in einfach bildhaftes Geschehen. Christus tritt leise beiseite. Er hat nicht den tänzerischen Schritt und die gespannten Züge der Wolgemutschen Darstellung. Er steht einfacher, blickt liebenswürdiger, und der Raum ist freier genutzt, die Menschen zu verteilen und zu bewegen.

Für die Passionsgeschichten des Tiefenbronner Altars ist der Nürnberger Rebmann allein verantwortlich gemacht worden[2]), um so die Beziehungen zu Wolgemut zu erklären. Aber die nahe Verwandtschaft der Passion und der Mariengeschichten rechtfertigt nicht eine solche scharfe Scheidung.

[1]) Thode, a. a. O. S. 138.

[2]) Vgl. Reber, Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrh. Sitzungsberichte der K. Bayer. Akademie; historische Klasse, 1, XII, 1894, S. 383.



Abb. 96 Michael Wolgemut. Auferstehung Christi. München, Pinakothek

Wie in der Passionsreihe, so finden sich in den Marienbildern Hinweise auf niederländische Urtypen. Die Heimsuchung (Abb. 98) geht wie bei Herlin auf eine Komposition des Rogier zurück[1]). Trotzdem schlägt der unmittelbare niederländische Einfluß, wie ihn die Kölner, Herlin und Pleydenwurff bis in die Typenbildung deutlich verraten, bei Schüchlin nirgends durch. Auch er gehört wie Wolgemut zu den Meistern, die sich von den niederländischen Vorbildern entfernen, um sie weiterzubilden, und kennten wir sein Werk besser, wir würden gewiß nicht nur ahnen, welche Bedeutung ihm in der Geschichte der schwäbischen Malerei zukam, von der in dieser Periode kein klares Bild zu gewinnen ist.

Der Tiefenbronner Altar läßt sich seinem Stilgefühl nach kaum als ein typisches Werk der schwäbischen Kunst ansprechen. Der Sterzinger Meister hat die etwas kahle Anmut, die fließende Linie und die leise Gefühlsinnigkeit, die für die späteren Werke der Ulmer Schule charakteristisch wird. Die Formengebung des Tiefenbronner Altars ist weniger hart als die Wolgemutischer Werke, aber sie bleibt doch weit entfernt von schwäbischer Weichheit. Man kann nur vermuten, daß Schüchlin in späterer Zeit den Weg von fränkischer Schulung zur schwäbischen Stammesart fand. Ein Flügelaltar, der aus Mickhausen stammt und durch eine nicht ganz einwandfreie Inschrift als gemeinsames Werk des Schüchlin und Zeitblom bezeichnet wurde[2]), könnte eine Vorstellung von dem späteren Stile des Meisters geben, der in die milde Anmut und den gefühlvoll weichen Gruppenbau, die man für ulmische Sonderart zu nehmen gewohnt ist, einlenkte. Aber als sichere Grundlage unserer Kenntnis von Schüchlins Kunst bleibt allein

[1]) Lützschena und Turin. Vgl. Winkler, a. a. O. S. 79.

[2]) Aus dem Dorfe Münster bei Mickhausen, südöstlich von Augsburg. Jetzt in Budapest, Nat.-Gal., Nr. 152—154.

das Jugendwerk, das möglicherweise den Meister altertümlicher erscheinen läßt, als es der stilgeschichtlichen Stellung seines gesamten Schaffens entsprechen würde.

Ebenso unvollkommen ist unsere Vorstellung von der Art des elsässischen Meister Kaspar Isenmann[1]), von dem allein die Reste eines Altarwerkes auf uns gekommen sind, das aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens stammt. Seit 1435 ist Isenmann Bürger von Kolmar. 1472 ist er dort gestorben. Er war vielleicht nicht viel jünger als Konrad Witz und mehr als zwei Jahrzehnte älter als Herlin, aber mit dem Altarwerk für St. Martin, von dem sieben Tafeln mit Darstellungen aus der Passion erhalten blieben, stellt er sich für uns in die Reihe der jüngeren Meister. Zehn Jahre vor seinem Tode erhielt Isenmann den Auftrag. 1465 war das Werk vollendet.

Ließen sich die drei Jahrzehnte künstlerischen Schaffens des Kaspar Isenmann mit einer Reihe von Werken belegen, so müßte sich ein ungemein aufschlußreiches Bild der typisch zeitgemäßen Entwicklung ergeben. Denn daß er in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts und in der Nähe des Konrad Witz in anderem Sinne gearbeitet haben muß, als er es in den sechziger Jahren konnte, braucht nicht bewiesen zu werden. Es gibt Stellen auch in dem späten Werke, die Rückschlüsse auf die Art seiner früheren Formengebung gestatten. Wie in der Auferstehung (Abbildung 99) die Köpfe der Häscher breitflächig modelliert sind, wie der Leib Christi in einer harten Vertikale abschneidet, wie die Figürchen der drei Marien und auch der Engel umzukippen drohen, das zeigt den noch ungelenken Stil, und wie es der Hand schwer fällt, sich in die neue Beweglichkeit einzufühlen.

Wer aber brachte Isenmann die neue Kunde? Kam er noch in späten Jahren nach den Niederlanden? Fand er den Weg



Abb. 97 Hans Schüchlin. Auferstehung Christi. Tiefenbronn

[1]) Vgl. A. Girodie, Martin Schongauer. Paris (1912).



Abb. 98 Hans Schüchlin. Heimsuchung. Tiefenbronn

selbst? Das sind Fragen, die nicht leicht eine Antwort finden. Anklänge an Dirck Bouts begegnen auch bei ihm. Und man wird schwerlich annehmen wollen, daß ohne jede äußere Einwirkung Isenmanns Entwicklung sich vollzog. Aber er gehört doch nicht in dem gleichen Sinne zu den Schülern der Niederländer wie die kölnischen Meister oder Herlin, die in der Fremde ihre Lehrzeit verbrachten. Isenmann erlebt als reifer Künstler die Werke des Rogier und Bouts, und ihre Lehren werden spät noch fruchtbar in seinem Schaffen.

Die Landschaft des Ölbergs (Abb. 100) erinnert in ihrem einfachen Aufbau an die Raumkompositionen des Konrad Witz, und nicht zu ihrem Schaden. Kein zeitgenössisches deutsches Bild stellt die Menschen so sicher und überzeugend in ihre Umgebung. Zugleich ist die archaische Starrheit der Körperbildung, in der Wolgemut zeit seines Lebens befangen blieb, bis auf geringe Reste überwunden. Der tänzerische Schritt des auferstehenden Christus ist nicht gelöst, aber er bedeutet in seiner Kühnheit ein Zeichen sehr bewußten Wollens und entschlossenen Eingehens auf neue Problemstellungen, wie es nicht leicht einem Künstler noch im sechsten Jahrzehnt seines Lebens glückt. Und die zwei Figuren des Petrus und Malchus im Bilde der Gefangennahme Christi (Abb. 100) geben den ausgebildeten spätgotischen Kontrapost mit der heftig gegensätzlichen Bewegung der Glieder in einer Gruppe, die in drei Jahrzehnten kaum überboten werden konnte. Isenmann gelingt es noch nicht, mehr als zwei Figuren in so überzeugender Weise zu verschränken. Christus, der dem Knechte das Ohr ansetzt, bleibt mit seiner Hand außer Reichweite. Aber diesen Fehler beging auch Rogier in der berühmten Gruppe des jüngsten Königs und seines Pagen vom Kolumbaaltar.

Der Altar des Isenmann muß als eine künstlerische Tat bewundert worden sein. Und der Meister, der als reifer Künstler ein so zukunftsreiches Werk schuf, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Unter allem, was die Zeit der Rezep-

tion des niederländischen Stiles an Kunstwerken in Deutschland erzeugte, ist Isenmanns Altar die selbständigste und eigenartigste Leistung. Folgenreicher als in irgendeinem Werke sonst kündet sich hier das spätgotische Barock an, und Schongauer, der die führende Persönlichkeit in der kommenden Zeit wurde, fand in Isenmann den besten Lehrmeister.



Abb. 99 Kaspar Isenmann. Auferstehung Christi. Kolmar, Museum

Die Lockerung des Bildgefüges teilt der Kolmarer Meister mit seinen deutschen Zeitgenossen am Niederrhein und in Oberdeutschland. Aber wo den anderen die Teile zerfielen und das Bild sich in seine Elemente auflöste, sah er die neuen Bindungen, die in Raumdiagonalen sich kreuzend, an die Stelle der stillen Repräsentation ein bewegungsreiches Geschehen setzten.

Eine neue Kunst hat nach der Jahrhundertmitte ihren Einzug in allen Malerwerkstätten deutscher Lande gehalten. Auf die Generation des Konrad Witz ist ein anderes Geschlecht gefolgt. Die Proportionen der Gestalten haben sich gewandelt. Die untersetzten Menschen, die breitbeinig, schwerfällig standen, sind schlank emporgewachsen, und ihre Gliedmaßen bewegen sich leicht. Wo früher verhaltene Kraft sich gleichsam gegen unsichtbare Fesseln stemmte, da herrscht nun ein zierliches Gehaben. Das stille Beieinander statuarischer Figuren löst sich in eilige Beweglichkeit, und wenn ehedem nur schwer die Gelenke sich bogen, so kann es nun nicht genug sein an kontrastierendem Einwärts und Auswärts der schlanken Glieder. Es ist wiederum eine andere Form der Geste als die alte gotische Manier geschmeidiger Schwingung, wie sie noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Übung gewesen war. Ganze Gliedmaßen oder der Körper selbst wurden damals einer einheitlichen, ausdruckgesättigten Kurve eingeschrieben. Nun sind die Gelenke in ihrer Funktion erkannt, und die Künstler überbieten einander in scharfen Drehungen und winkligem Knicken der Arme und Beine.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Antrieb zu der Neubildung, die in deutschen Landen unvermittelt nach der Jahrhundertmitte einsetzt, in den Niederlanden zu suchen ist. Hier finden sich die Urbilder nicht nur wichtiger Kompositionstypen der Zeit. Hier waren auch in einem allgemeinen Sinne die Grundlagen geschaffen worden, die zum Ausgangspunkt einer Umorientierung wurden, die auf deutschem Boden allein nur schwer aus inneren Triebkräften zu erklären wäre.

Jetzt erst vollzieht sich die endgültige Scheidung nordländischer und südlicher Kunst. Während in Italien das Zeitalter der Hochrenaissance sich vorbereitet, werden die Niederlande zum Schauplatz einer letzten Blüte mittelalterlicher Malerei, und hierhin wendet sich das Augenmerk der deutschen Meister bis hinauf in die schwäbischen und fränkischen Lande. Die Alpen bilden von nun an eine Grenzscheide, die sie vordem nicht gewesen waren. Nur in den Gebirgstälern selbst bleiben alte Beziehungen lebendig. Aber im weiteren Bereich deutscher Malerei ist die Formenbildung, der Rogier van der Weyden das klassische Gepräge gegeben hatte, für lange Zeit vorbildlich. Erst Dürer bereitete den neuen Richtungswechsel vor, als er wiederum den Weg bahnte, der über die Alpen führte.

Trotzdem wäre es falsch, die deutsche Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte als einen Ausläufer der niederländischen Malerei zu interpretieren. Es sind oft derbe, aber es sind viele charaktervolle Meister in deutschen Landen am Werke, die ihre Eigenart nicht preisgeben, wenn sie sich fremder Lehre fügen,



Abb. 100 Kaspar Isenmann. Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi. Kolmar, Museum

und es entstehen jetzt erst Kunstprovinzen von ausgeprägter und dauernder Sonderbildung. Am engsten bleibt Köln den benachbarten Niederlanden verbunden. In Franken leitet Pleydenwurff, in Schwaben Herlin die Reihe bodenständiger Meister ein, und am Oberrhein ist Kaspar Isenmann der Vorläufer des Martin Schongauer. Sie alle bekunden noch deutlich die Abhängigkeit von den Meisterwerken, die sie in der Fremde sahen. Aber zugleich bleibt ihnen der Ruhm, Begründer örtlicher Sonderschulen zu heißen, und sie beweisen ihre Selbständigkeit durch die eigene Note, mit der sie der Kunst einer Stadt oder einer Landschaft das charakteristische Gepräge geben, das bestimmend bleibt für die kommende Zeit eigener Weiterbildung im Verlaufe der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts.

Die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts

Mit der Entwicklung des Altaraufbaues erhält der Betrieb in den deutschen Malerwerkstätten im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ein völlig verändertes Gesicht. Die moderne Form des großen Wandelaltars mit gemalten Türen verdrängt überall den alten, einfacheren Aufsatz der Mensa. Nicht allein die neu entstehenden Kirchenbauten müssen mit solchen Altären versehen werden. Auch die gemalten Tafeln und die Reliefplatten, die aus älterer Zeit erhalten waren, werden durch die anspruchsvolleren Altaraufbauten ersetzt. Mehr und mehr wurde die Zusammenarbeit vieler Hände erforderlich, um die große Zahl umfangreicher Werke zu bewältigen. Schreiner, Bildschnitzer und Maler arbeiteten gemeinsam, sei es, daß verschiedenen Handwerks kundige Gesellen in der Werkstatt eines Meisters sich vereinigten, der den Auftrag als ganzen übernommen hatte, sei es, daß mehreren Meistern die Teile einzeln in Verding gegeben wurden. Innerhalb der Werkstatt wiederum waren neben Lehrknaben und jungen Gesellen auch ältere Gehilfen tätig, denen der Meister mehr oder minder freie Hand lassen konnte in der Ausgestaltung seiner Entwürfe. Und es kommt auch vor, daß zwei Meister gemeinsam oder nacheinander an einem Werke arbeiteten, wie es von Schüchlin und seinem Schwager Rebmann bezeugt ist und von Veit Stoß, der einen Altar des Riemenschneider vollendete.

So ordnet sich die Persönlichkeit dem Werke unter, an dem viele Hände schaffen. Der Geist der Arbeit gebietet, wo nicht des Meisters Auge wacht. Der gemeinsame Wille einer Werkstatt bestimmt über das individuelle Maß des Meisters hinaus den Stil des Ganzen. Im Hause des Zeitblom mußte anders gearbeitet werden als in der Werkstatt des Michael Pacher. Nachträglich im einzelnen die Hände zu scheiden, die sich zu gemeinsamer Arbeit vereinten, wird am ehesten möglich sein, wo es nicht gelang, den vollen Einklang zu erzielen. Und wenn die Forschung sich um solche Scheidungen bemüht, kann es weniger ihr Ziel sein, die Eigenart eines unbedeutenden Gesellen klarzulegen, als umgekehrt das Bild des Meisters zu reinigen und von überdeckenden Schlacken zu befreien. Was sich neben ihm findet, ist oft nur eine Handschrift, nicht eine Persönlichkeit.

Der modernen Kritik, die sich mit Aufwand vielen Scharfsinns bemüht hat, wieder zu scheiden, was die Meister der Altäre zu vereinen trachteten, steht zudem nur in seltensten Fällen dokumentarische Überlieferung bestätigend zur Seite. Man

kennt, sofern überhaupt in alten Nachrichten oder Künstlerinschriften ein Zeugnis erhalten blieb, nur den Hauptmeister des Werkes, und wo einmal ein Geselle sein Monogramm auf eine der Flügeltafeln setzte, will es noch nicht gelingen, ihn auch als Persönlichkeit zu bestimmen[1]).



Abb. 101 Martin Schongauer. Maria mit Kind. Kolmar, Stiftskirche

So sollte eine geschichtliche Darstellung, die mehr den Problemen künstlerischer Entwicklung als biographischer Einzelschilderung nachgeht, gerade im ausgehenden 15. Jahrhundert mit den Namen nicht so sehr Individuen als Werkstätten bezeichnen und von dem Stile eines Ortes mehr reden als von der Art eines Meisters. Denn in der werkstattmäßigen Zusammenarbeit spricht deutlicher als in der individuellen Äußerung der gemeinsame Charakter einer Gegend. Was den Schwaben von den Franken unterscheidet, offenbart sich reiner in einer Gruppe von Individuen als in der mehr durch Zufälle persönlicher Schicksale bedingten Gestaltungsweise eines Einzelnen.

Der Meister gab oft nur den ersten Entwurf, behielt dann wohl Teile der eigenen Ausführung vor oder überging auch bessernd das Ganze, aber nur in bedingtem Maße ist das Werk die Schöpfung seiner Hand. Zeichnungen, die der

[1]) Mit R F ist eine Darstellung der Veitslegende in der Lorenzkirche zu Nürnberg bezeichnet, die zu dem aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangenen Peringsdörffer Altar gehört. Dieser R F ist versuchsweise mit Rueland Frueauf dem Jüngeren identifiziert worden. Vgl. Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, 1909, S. 48.

Erkenntnis des individuellen Stiles wesentliche Dienste zu leisten vermöchten, sind aus dem 15. Jahrhundert nur sehr spärlich erhalten. Im Holzschnitt wird durch das Messer des Schneiders die Strichbildung vergröbert. Und nur der Kupferstich, soweit er auf Meister zurückgeht, überliefert ein reines Bild und ist das beste Zeugnis einer persönlichen Formgebung.

Dies ist der Grund, warum Schongauer, der bedeutendste Maler-Stecher des deutschen 15. Jahrhunderts, der Nachwelt in ganz anderem Maße lebendig geblieben ist als ein Wolgemut, dessen Persönlichkeit durch alle Nachrichten, die noch zutage gefördert werden könnten, niemals in gleichem Maße geklärt zu werden vermag, weil der Werkstattstil die Handschrift überwuchert hat. Aber nicht ebenso wie der Stecher Schongauer ist der Maler zu beurteilen, und es darf nicht vergessen werden, daß für ihn die Verhältnisse ähnlich liegen müssen wie für andere berühmte Werkstattmeister der Zeit. Von den Stichen Schongauers können nicht allzu unmittelbare Rückschlüsse auf seine malerische Betätigung gezogen werden. Der Grad des Handschriftlichen, der in jenen sich kundtut, ist in dieser nicht ohne weiteres vorauszusetzen.

Schongauer [1]) war ein berühmter und vielbegehrter Maler. Er stand einer Werkstatt vor, die Stadt und Umgegend mit Altären versorgte. Daß jede Tafel, die sein Haus verließ, eigenhändige Arbeit des Meisters gewesen sei, wird kein Kundiger vermuten. Darum aber Schongauer aus der Liste der Maler überhaupt zu streichen und alle Werke außer einem für seiner unwürdig zu erklären, heißt, ihn aus dem künstlerischen Betriebe seiner Zeit herauslösen und von dem Schongauer, den man aus den Stichen kennt, ein Maß eigenhändiger Beteiligung an den großen malerischen Aufträgen seiner Werkstatt verlangen, das gewiß keiner der Besteller zu erwarten wagte.

Wahr ist es, daß das Schicksal den Gemälden Schongauers besonders abhold gewesen ist, und berechtigt auch darum, daß sein Nachruhm heut wesentlich auf das gestochene Werk sich gründet. Aber wären wir weniger glücklich, wäre von Schongauers gesamter Produktion nichts übrig geblieben, als die eine Madonna im Rosenhag der Kolmarer Stiftskirche (Abb. 101), das einzige Gemälde, dessen Autorschaft niemals bestritten wurde, so müßte dieses allein genügen, zu ermessen, was Schongauer der deutschen Kunst gewesen ist.

Die Aufgabe, die zwei Figuren von Mutter und Kind zu einer lebendigen Gruppe zu fügen, war durch eines der Hauptthemen christlicher Kunst gestellt und seit den Zeiten der Spätantike zu unzähligen Malen abgewandelt worden. Die Schwierigkeit ruht in der Ungleichwertigkeit der Teile. Nach zwei Seiten droht Gefahr, daß entweder das Kind verschwindet und im Arm der Mutter zur unbedeutenden Puppe wird, oder daß es allzu selbständig geworden, sich

[1]) Girodie, a. a. O.

von ihr ablöst, und die Gruppe in ihre Teile zerfällt. Schongauers Madonnenbild besitzt die Abgewogenheit und das in sich ruhende Gleichmaß klassischer Kunst. Mutter und Kind schmelzen zusammen zu einem Wesen. Der Körper des Kindes schmiegt sich an die Brust Mariens, und seine Ärmchen umfassen ihren Hals. Aber die Köpfe begegnen sich nicht wie in Rogiers „Mutterkuß“. Sie streben in freier Gegenbewegung auseinander. Es ist das Ideal der spätgotischen Figurenbildung, angewandt auf die Gruppe. Der Kontur ist nicht geschlossen wie früher, sondern gelöst. Die Bewegung verläuft nicht eindeutig, sondern in diagonalen Kontrasten. Die ältere Kunst kannte diese Doppelbewegung nicht. Das Kind langte entweder zur Mutter hin, oder es wandte sich von ihr ab. Bei Schongauer tut es beides zugleich, tut es mit der Selbstverständlichkeit natürlichen Gehabens. Es gibt eine Reihe anderer Marienbilder — im Gegensatz zu dem Kolmarer alle kleinen Formats —, die auf Schongauer zurückgeführt werden[1]). Seine Urheberschaft läßt sich nicht beweisen. Aber durch die Feinheit der Mache, die Eleganz der Formengebung heben sie sich so sehr von aller zeitgenössischen deutschen Malerei ab und stehen zugleich Schongauers Kupferstichen so nahe, mit denen sie auch die Typenbildung teilen, daß die Attribution an den Meister selbst die einfachste Lösung des Rätsels dieser Bildchen gibt[2]). Es sind liebenswürdige Genreszenen. Aber das Wesentliche ist nicht der Einfall, Maria eine Weintraube in die Hand zu geben, aus der sie dem Kinde eine Beere zupft (Abb. 102)[3]). Auch im Anfang des Jahrhunderts gab es ähnliche Motive. Wenn sie jetzt neu auftauchen, so ist es ein Zeichen, daß die Kunst sich wieder frei fühlt



Abb. 102 Martin Schongauer. Die heilige Familie. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

[1]) In Berlin, München, Wien.

[2]) Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher, Berlin 1907, S. 7, lehnt diese Bilder sämtlich ab.

[3]) Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.



Abb. 103 Martin Schongauer. Abendmahl. Kolmar, Museum

und Herrin ihrer Mittel. Die Probleme der Körperstatik, der Bewegung, der Raumtiefe scheinen gelöst. Nicht mehr Experimentbilder entstehen, sondern freie Schöpfungen. Man muß an ähnliche Darstellungen von Multscher und Witz denken, von Herlin und Pleydenwurff, um die klassische Vollendung und in sich ruhende Schönheit Schongauerscher Werke zu begreifen. Seine Madonna im Rosenhag stellt die letzte und reifste Formulierung des Themas dar, die von der Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland zu geben war. Jeder, der nach ihm kam, mußte mit seinen Bilderfindungen sich auseinandersetzen, und man begreift die weitreichende Wirkung seiner Kompositionen im Vergleich mit denen, die sie verdrängten.

Die Tafeln mit Darstellungen der Passionsszenen im Museum zu Kolmar sind nicht eigenhändige Werke Schongauers, aber ihre Erfindung geht auf ihn zurück, und sie müssen als Erzeugnisse seiner Werkstatt gelten. Nun ist nichts lehrreicher, als diese Kompositionen mit den analogen Szenen aus der Passion des Kaspar Isenmann zu vergleichen, der nur um eine Generation zuvor an der gleichen Stätte tätig gewesen war. Die Motive ähneln einander nicht selten. Aber bei Isenmann bleibt ein jedes für sich und vereinzelt. Man spürt die Mühe des Studiums, den ängstlichen Anschluß an Modellhaltungen. Schongauer disponiert zuerst das Ganze, scheidet die Gruppen, geht von den Beziehungen der Teile zueinander aus, anstatt von Einzelzügen. Im Abendmahl (Abb. 103) wiederholt er beinahe aus Isenmanns Komposition (Abb. 104) die Rückenfigur des Apostels, der sich zu seinem Nachbar umwendet. Aber nun erst sprechen die beiden miteinander. Judas' Mund wird der Hand Christi nahegebracht. An genrehaften Motiven ist Isenmanns Darstellung ungleich reicher als die des Schongauer. Der vereinfacht, streicht zusammen. Er tut das mit vollem Bewußtsein und in der deutlichen Absicht, das Wesentliche klar herauszuheben. Er reiht nicht einzeln die Apostel um den Tisch. Gruppen schließen sich, und hinter Christus durchbrechen zwei Fenster die Wand, um ihn als Zentralfigur von der Umgebung weit abzuheben, während das Möbelstück, das Isenmann frei hinter den Heiland



Abb. 104 Kaspar Isenmann. Abendmahl. Kolmar, Museum

stellte, nicht sonderlich geeignet ist, ihn über das laute Geschwätz an dem Tische Herr werden zu lassen.

Gern wird die Innigkeit Schongauerscher Erzählungskunst gerühmt. Ihm selbst lag offenbar ebensoviel wie an dem Motiv der Weintraube, durch das er Mutter und Kind in Beziehung setzt, an den kunstvoll geführten Bögen der Architektur, mit deren Hilfe er die Bildfläche gliedert und der Gruppe Nachdruck und Haltung verleiht. Viel tiefer ist in Isenmanns Grablegung (Abb. 105) das Sichbegegnen von Mutter und Sohn empfunden als Schongauers (Abb. 106) Gebärde des Schmerzes. Seine Darstellung hat die Vollendung, aber auch die kühle Abgeklärtheit klassischer Kunst. Dafür schließt er die stockenden Reihen von Menschen zu lebendig verschränkten Gruppen. Höchste Ökonomie herrscht in jedem Gliede der steilen Pyramiden, die er baut. Magdalena nimmt er nach vorn, wie schon die Zeit des Meisters Francke es tat. Aber die Figur hat nicht mehr das Überraschende, das damals gesucht wurde. Sie ist der Hauptgruppe ebenso fest angegliedert wie zur Rechten die beiden, in deren Umrißlinie sich nochmals der schräge Kontur des Dreiecks wiederholt.

Schongauer hat gewiß die Werke des Isenmann gekannt. Er war in Kolmar ansässig und geboren. Von Abstammung ist er Schwabe. Seine Familie kam aus Augsburg und stand auch weiter in Beziehungen zu der Reichsstadt. Beim Vater erlernte er das Goldschmiedehandwerk, das die Grundlage seiner Stecherkunst wurde, vielleicht in Isenmanns Werkstatt das Malen. Sein Stil leitet sich deutlich von Rogier ab, so wenig Schongauer sich an die Formulierungen

des großen Niederländers verloren hat. Er gehört nicht zu den Nachahmern, sondern zu den Schülern, denen es bestimmt war, das Werk des Meisters fortzusetzen. Er gab neue und reife Formungen der alten Bildthemen, und er macht seine Vorläufer vergessen, indem er sie überwindet.

In der Ökonomie der Komposition offenbart Schongauers Meisterschaft sich mehr als in der Zierlichkeit der Formenbildung im einzelnen, um derentwillen er in neuerer Zeit berühmt ward. Der Bau seiner Werke mußte den Zeitgenossen zuerst imponieren, wenn sie seine Kompositionen mit irgend etwas verglichen, das sie bisher zu sehen gewohnt waren. Und die Kupferstiche, die leicht überallhin verbreitet wurden, halfen, die Kenntnis seiner Kunst weit hinauszutragen. Durch ihre Wirkung verliert dem späten Betrachter Schongauers Kunst den Charakter lokaler Bedingtheit. Am Niederrhein wie in Nürnberg lassen sich die Spuren seines Einflusses verfolgen.

So vielfach Kopien Schongauerscher Kompositionen bis an weit entlegene Orte begegnen, so wenig war ein jeder, der seine glücklichen Erfindungen nützte, auch imstande, den geistigen Gehalt der Schöpfungen des Kolmarer Meisters zu erfassen. Erst den nach ihm Kommenden löste er die Hand. Er gab den Figuren eine neue Beweglichkeit, die der Kunst die Möglichkeit erschloß, wieder zu erzählen. Der Meister, der die Terenzillustrationen für den Basler Verleger Bergmann zeichnete[1]), ist der erste, der mit Schongauers Pfunde wucherte. Der Stoff war wieder gefügig geworden und folgte leicht der formenden Hand. So hatte die gotische Tradition den Umriß zu beherrschen gelehrt, und darum waren die Meister vom Anfang des Jahrhunderts noch ebenso glückliche Bildner gewesen. Das Ringen um Statik und Körperlichkeit nahm in der Folge der Hand die Leichtigkeit. Die Dinge bekamen Gewicht und Schwere.



Abb. 105 Kaspar Isenmann. Grablegung Christi. Kolmar, Museum

[1]) Weisbach, Der Meister der Bergmannschen Offizin. Straßburg 1896.

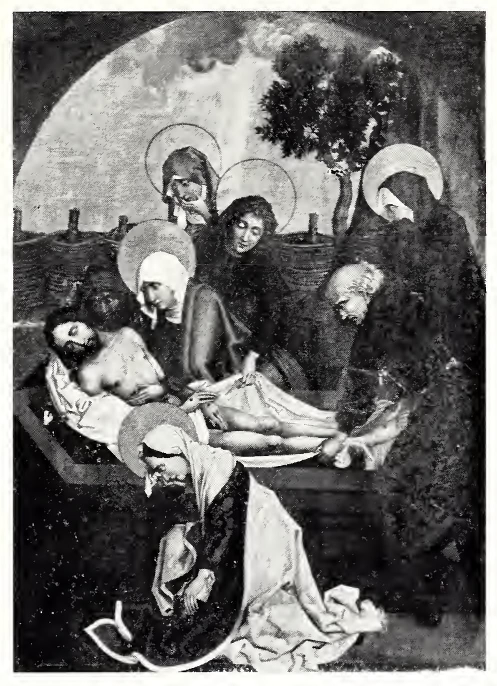


Abb. 106 Martin Schongauer. Grablegung. Kolmar, Museum

Rogier spitzte die Formen und löste die Glieder. Aber auch angesichts seiner Werke hat man noch nicht wieder das Gefühl eines leichten Schaffens. Nicht ohne Not wird eine Formulierung, die einmal gefunden war, wieder preisgegeben. Die Erfindung ist nicht leicht genug, um der Hilfe des schon geformten Stoffes zu entraten. Hier sah Schongauer seine Aufgabe. Er zeigt, wie man die Schiebungen komplizierter nehmen kann, und wie der Gruppenbau immer kunstreicher zu gestalten ist.

Man ist heut nicht leicht gewillt, solche Verdienste zu erkennen. Das Absonderliche und Überraschende lockt mehr als die klassische Form. Ein Meister, der am Mittelrhein beheimatet war, vermochte als Kupferstecher in neuester Zeit Schongauer den alten Ruhm streitig zu machen. Sein Name ist nicht überliefert. Man nennt ihn nach einem Hausbuche, das er mit einer Anzahl von Federzeichnungen schmückte („Meister des Hausbuchs")[1], und das stilistisch eng zusammenhängt mit einer Folge von Kupferstichen, die das Amsterdamer Kabinett verwahrt[2]. An Phantasie, Ausdruck und Eigenart der Erfindung und Formensprache übertreffen die Blättchen, die nur in ganz wenigen Drucken bekannt sind, alles, was zur gleichen Zeit in Deutschland entstand. Als Äußerungen einer eigenwilligen Persönlichkeit sind diese Kupferstiche ergiebiger als die kristallklaren Formenerfindungen Schongauers. Ein Schatz von künstlerischen Anregungen war hier aufgespeichert. Aber die Form wurde gelöst, noch ehe sie Festigkeit erlangt hatte. Rembrandt scheint vorgeahnt, doch auf diesem Wege hätte die Entwicklung niemals zu ihm geführt. So wie ein Künstler nicht in seiner Jugend mit den letzten Dingen beginnen darf, so kann es nicht die Kunst. Der Hausbuchmeister ist reizvoll als Erscheinung für sich, sein Werk läßt auf eine der interessantesten Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts schließen. Aber die Entwicklung geht in gewissem Sinne an ihm vorüber. Das unmittelbar folgenreichere war Schongauers Werk.

[1] Das mittelalterliche Hausbuch, herausgeg. von Bossert und Storck. Leipzig 1912.

[2] Nach ihnen hieß der Stecher früher: „Meister des Amsterdamer Kabinetts". M. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Internat. chalkograph. Ges., 1893 und 1894.

Während alle Bemühungen, den Namen des merkwürdigen Unbekannten zu ermitteln, bisher ohne sicheren Erfolg geblieben sind, gelang es, das Gebiet seiner Tätigkeit einwandfrei zu bestimmen. Am Mittelrhein war er beheimatet, und hier beherrscht seine Werkstatt ebensosehr die lokale Produktion wie am Oberrhein der Stil des Martin Schongauer. Es wäre nun wieder eine falsche Voraussetzung, wollte man in allen Gemälden des Meisters dieselbe Originalität und Frische der Gestaltung voraussetzen, die man von seinen Stichen kennt. Die heiligen Geschichten, das große Format, die Bestimmung der Gemälde verlangten die gebundene, kanonische Form der Darstellung. Es gehörte mehr dazu, hier sich von den alten Kompositionen frei zu machen und sie von Grund auf mit neuem Leben zu durchdringen. Dazu war der Hausbuchmeister nicht der Mann. So zeitlos manche seiner Kupferstiche erscheinen, so zeitlich bedingt bleiben die Tafelbilder, und nur in Einzelzügen offenbart sich das Eigenstreben des Künstlers. Ein paar flott gezeichnete Figürchen im Hintergrunde, die nervöse Handschrift einer Architekturdarstellung, die zu den sauber gezogenen Linien anderer gleichzeitiger Stadtveduten im Gegensatz steht, verrät in der krausen Strichführung den Schöpfer der Stiche. Für Schongauer war die Organisation des Ganzen immer die erste Sorge. Gerade hier zeigt sich der Hausbuchmeister als der mittelalterlich befangenere. Er denkt an die Teile, nicht an ihren Zusammenhang. Vom einzelnen her sucht er die überlieferten Kompositionen mit persönlichem Leben zu durchdringen. Die Häufung komplizierter Haltungen bei den schlafenden Wächtern macht die Anordnung einer Auferstehung (Abb. 107)[1]) interessanter, ohne darum doch das alte Schema zu durchbrechen. Eindrucksvoller bleibt Schongauer. Und eine Beweinung (Abb. 108)[2]) des Hausbuchmeisters geht kaum noch über



Abb. 107 Meister des Hausbuchs. Auferstehung Christi. Sigmaringen, Fürstl. Galerie

[1]) Sigmaringen, Fürstl. Galerie, Nr. 18.
[2]) Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 1868a.



Abb. 108 Meister des Hausbuchs. Beweinung Christi. Dresden, Gemäldegalerie

den Typus der Isenmannschen Komposition hinaus. Aber die Form ist im einzelnen individuell durchgebildet. In den Gesichtszügen bleibt keine Erinnerung mehr an Rogier. Diese Menschen sind die eigenen Geschöpfe des Meisters. Sie sind so unverkennbar, daß es niemals schwer fällt, seine Hand zu finden, nachdem einmal die Brücke von den Stichen zu den Tafelbildern geschlagen wurde.

Eine glückliche Kombination hat dazu geführt, in einer Reihe von Altargemälden mittelrheinischer Herkunft den Stil des Stechers zu erkennen, und leicht ordnet sich das übrige Material an Gemälden der Gegend ihm, als dem führenden Meister, unter. Weitab vom Mittelrhein sind seine Spuren verfolgt worden. Aber mancher Irrtum ist hier untergelaufen[1]). Der Meister stand nicht so allein, wie es eine Zeitlang schien. Die Kunst leichten Erzählens im kleinen war manchem außer ihm eigen. Wohl findet man in Stichen des jungen Dürer Erinnerungen an den Hausbuchmeister, dem er Anregungen für seine ersten Darstellungen weltlicher Stoffe verdankt. Aber trotz solcher Bestätigung seines Ruhmes darf er nicht zu den großen, schöpferischen Meistern gezählt werden. Seine Bedeutung bleibt wesentlich lokaler Natur.

[1]) Bossert und Leonhardt, Studien zur Hausbuchmeisterfrage. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., XXIII, 133, 1912.

Auch die eigentliche Schongauerschule ist in der näheren Umgebung des Wohnsitzes ihres Meisters zu suchen[1]). Aber sein Werk als Ganzes wurde so sehr ein Exponent künftiger Entwicklung, daß die lokale Bedingtheit schwindet. Das Fortwirken seines Stiles in Dürers Kunst ist wichtiger als die umfangreiche Tätigkeit von ihm abhängiger Werkstätten, und auch ein Meister, der nach oft geäußerter Meinung sein unmittelbarer Schüler war, der einmal sogar mit ihm selbst identifiziert wurde, teilt nur die Äußerlichkeiten spätgotischer Formengebung. Er war in Köln tätig und wird nach einem seiner Hauptwerke der Meister des Bartholomäusaltars genannt.

Es ist merkwürdig, daß gerade gegen das Jahrhundertende, als an anderen Stellen Deutschlands die lokalen Sondercharaktere sich mit besonderer Schärfe herausbilden, in Köln die Kunst ihr bisher einheitliches Gepräge verliert. Neben dem Bartholomäusmeister steht ein holländisch geschulter Künstler und ein Dritter, dessen Kunst in Köln selbst gewachsen scheint. Ein Zug zur malerischen Noblesse ist ihnen allen eigen, zur weichen Modellierung, die gegen die oft hart konturierende und plastisch arbeitende oberdeutsche Art sich deutlich abhebt. Der Hang zum Eleganten und Wohlgepflegten ist erklärlich in der reichen und den Stätten fürstlicher Kultur benachbarten Stadt. Darüber hinaus bewegt sich die Kunst der drei Hauptmeister der Zeit in divergierenden Richtungen.

Wüßte man ihre Namen, so wäre gewiß auch über ihre Herkunft leichter Klarheit zu gewinnen. Aber wie fast alle kölnischen Meister, so müssen auch sie sich mit Nottaufen begnügen. Der Künstler, der nach dem schönen Flügelaltar des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 109)[2]) der „Meister der heiligen Sippe"[3]) genannt wird, ist in sichtbarer Weise mit der voraufgehenden kölnischen Entwicklung verknüpft, und es liegt darum nahe, zu glauben, daß er in der Stadt aufgewachsen ist. Er kopierte noch Stephan Lochner[4]), und in der Typik wie der Farbengebung steht er dem Meister der Verherrlichung Mariens so nahe, daß die Vermutung ausgesprochen wurde, er sei dessen Sohn gewesen. So viel mag richtig sein, daß ein Werkstattzusammenhang zwischen den beiden Meistern besteht, und daß der Meister der heiligen Sippe die Tradition des älteren Künstlers fortsetzt.

Die delikate Farbengebung ist das Hauptcharakteristikum seiner Kunst. Reiche Brokatstoffe liebt er, aber er läßt sie nicht einzeln gleißen und funkeln wie Dirck Bouts, sondern überspinnt die ganze Oberfläche seiner Bilder mit einem schimmernden Gewebe von Farbe. Licht und Schatten scheiden sich nicht einfach in Hell und Dunkel. Auch die Schatten sind farbig. Die Oberdeutschen lieben die

---

[1]) Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.

[2]) Nr. 169.

[3]) Aldenhoven, a. a. O. S. 232.

[4]) Darstellung im Tempel, Paris, Louvre, nach dem Darmstädter Bilde des Lochner.



Abb. 109 Meister der heiligen Sippe. Mitteltafel des Sippenaltars. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Schillerstoffe, die in zwei Töne sich zerlegen. Hier in Köln weiß man wie in Venedig, daß auch die einfache Farbe durch das Licht sich verwandelt. Das Gold eines blauen Brokates, das im Lichte braungelb war, wird im Schatten zu Rot.

Die Flügeltafeln eines oberdeutschen Schnitzaltares waren nicht der Ort, so subtile malerische Beobachtungen zu entfalten. Da galt es, statuarische Wirkung zu erzielen oder kräftig in die Raumtiefe einzugehen, um entweder unmittelbar mit den plastischen Figuren zu wetteifern oder ihnen ein Gebilde von anderen, aber gleich starken Wirkungsmöglichkeiten entgegenzustellen. In Köln war wie in den Niederlanden der gemalte Altar eine beliebte Form. Man findet hier nicht die Massen rohen Werkstattgutes. Der Wert liegt nicht in Komposition und Formengebung allein. Die malerische Durchbildung ist so weit als möglich getrieben. Die oberdeutschen Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts sind Bildner, die niederdeutschen Maler.

Denn dieses eint die kölnischen Meister, daß die edle Pracht der malerischen Behandlung den Wert ihrer Werke bestimmt. Weder Zeitbloms große Form, noch Pachers Raumkunst, weder Schongauers lebendige Komposition noch Wolgemuts Gefühlsinnigkeit darf man in Köln suchen. Eine Versammlung der heiligen Sippen löst sich nicht in genrehafte Szenen auf, wie Strigel sie gibt.

Sie stellt ein einfaches Beieinander dar. Die Gestalten dienen nur als Träger schimmernder Farben, und die Räume, die sich auftun, geben nicht ein Tiefenmaß. Kleinfigurige Darstellungen füllen die freibleibenden Stellen, da überall die Fläche gleichermaßen belebt sein will.

Der Sippenmeister gehörte nicht zu den großen Gestaltern. Wie er in der Jugend Lochner kopierte, so benutzte er spät noch van Eycks Nelkenmann [1]), und wo er bewegte Vorgänge darzustellen hat, versagt er leicht. Trotzdem seine Schulung kölnische Art verrät, nähert er sich doch niederländischer Kunst so weit, daß die Grenzen seines persönlichen Werkes an manchen Stellen unscharf werden. Immerhin bleibt er ein Kölner, und er ist es insbesondere neben einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der anscheinend aus Holland zugewandert war.

Nach der Kirche, für die sein Hauptwerk bestimmt war, wird er der Meister von St. Severin genannt [2]). Seine Art läßt sich am ehesten mit dem Stile des Geertgen tot Sint Jans in Zusammenhang bringen. Nach Köln trägt er eine ganz neue Empfindungsweise. Es wird nicht viel gestikuliert in seinen Bildern, und doch kann man nicht sagen, daß die Handlung fehle. Sie ist nach innen verlegt. Diese Menschen mit den langen, häßlichen Gesichtern und den erstaunten Augen verraten mehr seelisches Leben als die statuengleichen Gestalten Zeitbloms und die heftig bewegten Gesellen der fränkischen Tafeln. Wie der Sippenmeister, so ist der Severiner nicht ein Erfinder überraschend neuartiger Kompositionen,

[1]) Anbetung der Könige in Velen, Westfalen, beim Reichsfreiherrn von Landsberg.

[2]) Aldenhoven, a. a. O. S. 275.



Abb. 110 Meister von St. Severin. Anbetung der Könige. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Abb. 111 Meister von St. Severin. Himmelfahrt Mariens. Augsburg, Gemäldegalerie

obgleich manche empfindungsreiche Legendendarstellung ihm gelang. Man kann sich vorstellen, daß ein Pacher in ganz anderem Maße den heiligen Schauer des Gebärens verspürte. Die kölnischen Meister fühlten sich mehr als Erben denn als Ahnherren einer neuen Kunst. Pacher erschloß künftige Möglichkeiten. Die Kölner schmückten ein fertiges Gebäude mit neuem Zierwerk.

Der Severiner gibt wesentlich das alte Schema einer Anbetung der Könige (Abb. 110)[1]), eines Weltgerichts[2]), einer Himmelfahrt Mariens (Abb. 111)[3]). Und gerade die Gebundenheit der Form wird als ein Reiz empfunden. Wie der Mantel des stehenden Apostels in einer ganz steilen Senkrechten herniederfällt, wie die Gruppe der von Engeln zum Himmel getragenen Maria ganz symmetrisch und rein zentral sich ordnet, so daß die eine Hälfte der anderen beinahe kongruent ist, das kann kein Zufall sein, sondern bedeutet ein bewußtes Eingehen auf Wirkungen, die als altertümlich empfunden werden mußten. Ein Hang zum Bizarren ist unverkennbar. Man darf ein wenig lächeln über die unwahrscheinlich langen und todernsten Gesichter und über die seltsam gezogenen Gewandfalten. Der Künstler will nicht den stärksten Eindruck auf alle, er sucht die Zustimmung der Kenner. Und er breitet ein farbiges Gewand über seine Tafeln, das noch um vieles lückenloser ist als des Sippenmeisters lichte Buntheit. Da gab es noch ein Blau, das in die Folge der Töne ein Loch reißt. Hier sind die Farbflächen so zerteilt, daß keine groß genug bleibt, um für sich allein zu wirken, und immer sogleich sich in Beziehung zur folgenden setzt, so daß eine Anbetung der Könige nicht als eine Reihe von roten und blauen Flächen wirkt, sondern als eine Harmonie in Rot, das Weltgericht als Ganzes auf Braun gestimmt ist, und die Himmelfahrt Mariens, trotzdem im Vordergrund eine große dunkelgrüne

---

[1]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 192.

[2]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 188.

[3]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2012.

Fläche steht, wie sie der Severiner selten bringt, doch durch ein einheitliches Rot zusammengehalten wird.

Die Beschränkung der Farbenskala auf wenige, ernste Töne paßt ebenso zu dem formalen Geschmack des Severiners wie die Freude an raffiniertesten Farbenzusammenstellungen und die Lust an einem springenden Reichtum zu der pretiösen Zierlichkeit der Menschen, die der dritte der kölnischen Meister der Jahrhundertwende bildet, der nach seinem Hauptwerke, dem Altar des heiligen Bartholomäus in der Münchener Pinakothek (Abb. 112)[1]), benannt zu werden pflegt. Wenn man beschreibt, daß Cäcilie unter einem grauen Mantel, der mit Grün gefüttert ist und blaue Ärmel frei läßt, ein rotbrokatenes Kleid trägt, Agnes grünen Brokat und einen blauen Mantel, der rosa gefüttert ist, Bartholomäus zwischen ihnen, der das Messer in der Hand trägt, mit dem ihm die Haut vom Körper geschunden wurde, über blauem Rock einen weißen Mantel mit grünlich-orange changierendem Futterstoff, so kann die Fülle der Nuancen, die durch die vier Gestalten der beiden Flügel nochmals vermehrt wird, einen Begriff geben von der schimmernden Pracht, die der Meister liebte. War früher die Malerei ein Surrogat, die Farbe Ersatz für kostbare Stoffe gewesen, so wird sie unter der Hand der kölnischen Meister nun selbst zu einem unvergleichlichen Material. Wie edles Gestein, wie kostbare Schmelzarbeit leuchten die Tafeln, aber sie bleiben Gemälde und steigern nur die Möglichkeiten der Malerei selbst zu bisher unerhörten Graden. In ein festes Email verschmilzt der Bartholomäusmeister die Farben. Ans Kunstgewerbliche fast grenzt die Sauberkeit der Arbeit, die nicht leichtes Skizzieren duldet und der Ausdrucksfähigkeit des Striches ein Opfer zu bringen gewillt ist, sondern in der einheitlich schönen Oberfläche die höchste Forderung des Bildes erkennt.

Zu dieser Freude an nuancenreich farbiger Durchbildung des Gemäldes stimmt die zierliche Formengebung, das süße Lächeln kleiner Frauenmündchen und das gezierte Wesen der Männer.

Heiligenbilder schafft die Kunst nur, so lange sie selbst von der Heiligkeit ihres Stoffes durchdrungen ist. Der Bartholomäusmeister nimmt die Dinge noch viel weniger ernst als der Severiner. Seine Menschen posieren. Sie sind wohlgebildete Schauspieler, die auf ihr Publikum zu sehen gewohnt sind und auch die grausige Geschichte der Passion mit feinem Anstand tragieren. Es wird nicht laut geschrien und heftig geschlagen. Aber es bedeutet eine ganz andere und viel raffiniertere Art der Grausamkeit, wenn Thomas hinkniet, um zwei Finger tief in die Brustwunde des Herrn hineinzuschieben, und dabei neugierig fragend ihm in die Augen blickt (Abb. 113)[2]).

---

[1]) Nr. 48—50. Vgl. Aldenhoven, a. a. O. S. 256.

[2]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 187.



Abb. 112 Meister des Bartholomäusaltars. Mitteltafel des Bartholomäusaltars. München, Pinakothek

Spätgotischem Distelwerk, wie er es selbst zu bilden liebt, gleicht die Formenwelt des Bartholomäusmeisters. Seine schlankgliedrigen Hände, das tänzerhafte Schreiten, die Überbeweglichkeit der Glieder, die in Oberdeutschland ebenso gewohnt sind, wie sie in den Niederlanden befremden, wurden zum Anlaß, in dem Meister einen Zugereisten zu sehen. Aber die Kunst des Bartholomäusmeisters ist auch im niederdeutschen Gebiete nicht ohne Gleichnis. In ihrem besonderen Formengeschmack, der zierlichen Bewegtheit, den weichen Frauentypen mit dem schmalen Kinn, der subtil raffinierten Gefühlserregung kann man immerhin eine Beziehung zu dem holländischen „Meister der Virgo inter virgines“ [1]) erblicken. Man braucht nicht nach Entlehnungen zu suchen oder ein Schülerverhältnis zu vermuten. Nur allgemein ist der holländische Einschlag in der Kunst des Bartholomäusmeisters zu bestimmen, und über alle Verschiedenheiten hinaus ist dieser Zug zu holländischer Art das einende Band, das die drei Meister der Jahrhundertwende in Köln miteinander verknüpft. Von Geertgen bis zu Engelbrechtsen finden sich Züge, die an den Severiner erinnern, und auch der kölnische

[1]) Friedländer, Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 1910, S. 1.



Abb. 113 Meister des Bartholomäusaltars. Mitteltafel des Thomasaltars. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Sippenmeister weist Elemente wahrscheinlich holländischer Herkunft auf[1]).

Die holländische Mode hat in Köln den Einfluß des Rogier abgelöst, um ihrerseits bald durch die Antwerpener Schule des Quinten Massys verdrängt zu werden, die in dem Sippenmeister schon sich ankündigt, und die in Joos van Cleve[2]) einen ihrer hervorragendsten Vertreter selbst nach Köln entsendet. Er ist nicht nur von Geburt ein Fremder, er bleibt Antwerpener zeit seines Lebens, und er beherrscht die kölnische Kunst, die für die Dauer seines Wirkens aufhört, deutsche Kunst zu sein.

Holländischer Geschmack bestimmt auch die Wirksamkeit der Brüder Dünwegge, deren Werkstattbetrieb die westfälische Kunst vom Ende des 15. und noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein repräsentiert[3]). Die zahlreichen Erzeugnisse ihres Ateliers gliedern sich in drei Gruppen. Aber es wollte bisher nicht gelingen, diese Gruppen in überzeugender Weise mit bestimmten Persönlichkeiten in Zusammenhang zu bringen. Und es ist nicht viel daran gelegen, da ganz im Gegensatz zu den artistisch verfeinerten Leistungen der kölnischen Malerei ein typischer Werkstattgroßbetrieb vorliegt, in dem der individuelle Anteil des Einzelnen versinkt. So muß die Doppelfirma der Gebrüder Dünwegge als

[1]) Die Art, wie im Hintergrunde kleinfigurige Nebenszenen angebracht sind, erinnert in der formalen Gestaltung an Jan Mostaert.

[2]) Friedländer, Sitzungsbericht der Berliner Kunstgesch. Ges. I, 1916.

[3]) W. Kaesbach, Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg. Münster 1907.

Marke genügen (Abb. 114). Sie waren betriebsame Leute, stets darauf bedacht, ihre Besteller zu befriedigen. Aber man darf füglich bezweifeln, daß sie sich einer künstlerischen Mission bewußt waren. Sie stehen abseits der Entwicklung. In ihren frühen Werken spricht noch eine innige Hingabe an den Stoff. Später werden sie äußerlich und leer. Auch in ihrer Werkstatt kündet sich die neue Epoche, aber sie wird nicht fruchtbar, und man bedauert es, daß der Geist der alten Zeit verloren ging.

Die westfälische Malerei entwickelt sich zu relativer Selbständigkeit in ihrer provinziellen Abgeschiedenheit. Köln geht der deutschen Kunst für Zeiten beinahe verloren durch die Nähe der Niederlande, deren überlegener Kultur es tributpflichtig wird. Oberdeutschland wird mehr und mehr zum Sitz der spezifisch deutschen Entwicklung. Hier bilden sich alle die Kräfte, die um die Wende des Jahrhunderts so starke und eigenwüchsige Blüten in den Großmeistern der deutschen Renaissance treiben sollten. Und unter den Künstlern des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist Schongauer derjenige, dessen Werk die trächtigsten Keime der Zukunft in sich barg.

Man sieht in Schongauers Form heut allzusehr nur das spätgotisch krause Ornament, und man übersieht den bedeutsameren Zug zur einfachen Klarheit eines klassischen Stiles. Es ist möglich, daß dies gerade sein Erbteil schwäbischen Stammes war. Wenigstens fand in Schwaben diese Seite seines Wesens Verständnis und Nachfolge in Meistern ähnlicher Gesinnung. Andere sind mit ausgesprochenerer Absicht auf die zierliche Gespreiztheit spätgotischer Bewegung eingegangen. Schongauer bändigte eher diesen Drang, als daß er ihn förderte. Bei Isenmann schon begegnen kompliziertere Motive. Schongauer gibt die hastige Bewegung, nur wo die Darstellung sie fordert. Es drängt ihn nicht zur Auflösung aller ruhenden Form, wie die Franken und Bayern. Und er ist sparsam auch in den Verschränkungen der Gruppen nach der Tiefe. Seine Kompositionen bewegen sich in einer verhältnismäßig flachen Reliefschicht. Auch hier wagte sich Isenmann energischer vor, und mit vielfältigerem Leben erfüllen die Bayern ihre weitläufigen Raumgebilde.



Abb. 114 Victor und Heinrich Dünwegge. Der heilige Lukas. Münster, Landesmuseum

Es läßt sich heut noch keine Klar-

heit darüber gewinnen, auf welchem Wege der starke Bewegungsimpuls in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts der deutschen Kunst sich mitteilte. Von einem spätgotischen Barock ist gesprochen worden. Es bezeichnet den Zeitgeschmack für das Zierliche und in Überbeweglichkeit Gelöste, der ebenso in der gleichzeitigen italienischen Kunst erkennbar wird, und in den Niederlanden sich gleichwie in Oberdeutschland verfolgen läßt, ohne daß nun wie um die Jahrhundertmitte ein unmittelbarer Zusammenhang aufzuweisen oder auch nur zu vermuten wäre.

In Herlins Bopfinger Altar trat dieses Übermaß an Bewegungsdrang höchst geheimnisvoll zutage. Man begreift es schwer, wie der Meister selbst plötzlich zu dem Geschmack an den überlangen Gestalten und den gespreizten, eckigen Bewegungen gelangte. In seinen späteren Werken stellt sich denn auch die Beruhigung wieder ein, nicht so aber, daß die Episode des Bopfinger Altars spurlos vorübergegangen wäre.

Ganz ähnlich wie in dem einfacheren Fall der Nördlinger Kunst läßt sich in Nürnberg im Rahmen des Wolgemut-Ateliers der Übergang von Pleydenwurffs Art zu der neuen Stilbildung verfolgen. Noch bleibt die Wolgemut-Werkstatt ein ungelöstes Knäuel verschieden gearteter Kräfte, und der Begriff Wolgemutischer Kunst hebt sich trotz aller Bemühungen aus dem Gesamtbilde der nürnbergischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht deutlich ab.

Weil Wolgemuts Name allein in unmittelbarer Überlieferung erhalten blieb, ward jedes Werk der Zeit in Nürnberg ihm zugeschrieben. Der neueren Forschung schien sich ein dankbares Feld kritischer Sonderung zu bieten. Aber sie wurde ungerecht gegen den Meister und verkleinerte mit seinem Werke auch seinen Ruhm.

„Dieser Wolgemut ist seiner Zeit für einen guten künstlichen Maler und Reisser geacht gewest, darumb auch Albrecht Dürers Vater ihm, Wolgemut, seinen Sohn Albrechten zu lernen befohlen hat. Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen großen Chronik, sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen. Er starb 1519." So schreibt Johann Neudörfer[1]), und in Dürers Familienchronik heißt es: „Und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreastag versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michel Wolgemut drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden."[2]) Neben der Aufschrift Dürers auf seinem Porträt des

[1]) Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547, ed. Lochner, Wien 1875, S. 128.

[2]) Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, ed. M. Thausing, Wien 1872, S. 74.

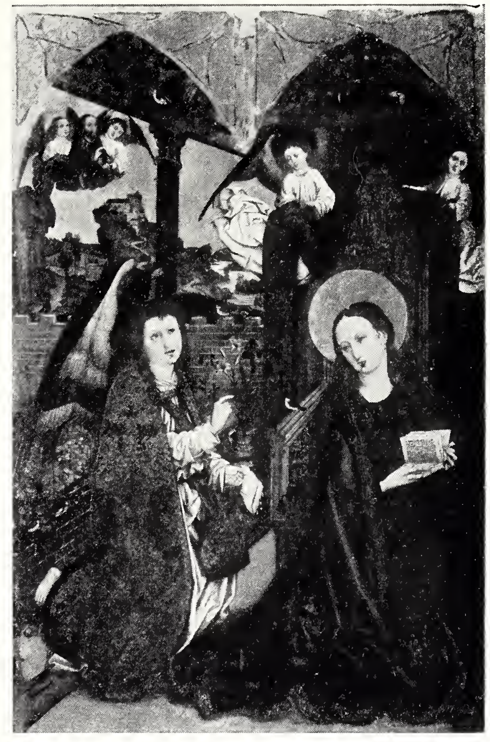


Abb. 115 Michael Wolgemut. Verkündigung Mariens
Zwickau, Marienkirche

alten Wolgemut, die Alter und Todesjahr nennt[1]), ist diese Notiz und die Nachricht des Nürnberger Schreibmeisters die einzige ausführliche Erwähnung Wolgemuts in der zeitgenössischen Literatur. Wenn nun Neudörfer einen einzigen Altar als Werk des Meisters namhaft macht, so sollte um so weniger leichtherzig Mißtrauen in seine Angabe gesetzt werden, als in Nürnberg kaum dreißig Jahre nach Wolgemuts Tode gewiß allerlei Werke seiner Hand noch bekannt waren, und nicht umsonst gerade das eine genannt sein kann. Zudem sind abgesehen von dieser nur ganz wenige sichere Grundlagen der Stilbestimmung gegeben. Allein der Zwickauer Altar von 1479 ist für Wolgemut urkundlich bezeugt und kann zugleich in wesentlichen Teilen wirklich von seiner Hand herrühren. Der Altar in Feuchtwangen von 1484 ist sicher in der Hauptsache Werkstattgut, und auch der späte Schwabacher Altar von 1506 weist nur in wenigen Teilen des Meisters Hand.

Die allgemeine Tendenz zur Bereicherung der Darstellung auf Kosten der Klarheit und das Schwelgen in komplizierten Bewegungsmotiven und Raumkonfigurationen ist in dem Zwickauer Altar[2]) leicht erkenntlich. Schwerer ist es, zu sagen, wie groß der Anteil des Wolgemut selbst an dieser neuen Richtung gewesen ist. In den Zwickauer Tafeln setzen sich in Mariengeschichten (Abb. 115) und Passion (Abb. 116) zwei Persönlichkeiten so deutlich gegeneinander ab, ist der Passionsmeister im Sinne spätgotischer Krausheit so sehr der fortschrittlichere, daß es nahe liegt, diese Neubildung ganz auf Rechnung der fremden Hand zu setzen. Aber so einfach liegt der Fall nicht. Auch der Wolgemut der Marienbilder ist nicht mehr ganz der alte, sofern man den Hofer Altar (Abb. 95 und 96) mit seiner noch von Pleydenwurff abhängigen Formengebung zum Ausgangs-

---

[1]) Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 885. „Das hat Albrecht Durer abconterfet nach seine Lermeister Michel Wolgemut im jor 1516 und er war 82 jor.“ „Und hat gelebt pis man zelet 1519 jor....“

[2]) Zwickau, Marienkirche, Hochaltar.

punkt nimmt. Auch in den Mariengeschichten läßt sich ein stärkerer Bewegungsdrang, ein Zuspitzen und Zergliedern der Form beobachten. Die Maria der Verkündigung ist vom Hofer in den Zwickauer Altar übernommen, aber der Mantel bricht sich in eckigerem Gefält, und die Komposition hat die einfache Geschlossenheit verloren. Das Bild will mehr bedeuten. Jeder Teil spricht für sich. Man kann oft von den Figuren sagen, daß die eine Hand nicht weiß, was die andere tut. Eine jede hat ihre eigene Geste. Auch von der Typenbildung des Hofer Altares, die auf Rogier zurückführt, ist wenig mehr geblieben. Die Züge der Frauen werden allzu scharf. Und die würdigen Männer verwandeln sich in mürrische Greise.

All dies liegt ohne Frage auf der Linie, die zu den Passionsbildern hinüberführt. Und doch tut sich hier noch ein ganz anderes Leben auf. Es genügt auch nicht, zur Deutung des Unterschiedes darauf hinzuweisen, daß die aufregenden Szenen der Passion ein höheres Maß von Lebhaftigkeit erforderten. Sicher ließ der Meister hier einem Gesellen mehr oder minder freie Hand, der wohl in vielem dem Werkstatthaupt sich fügte, im wesentlichen aber eigene Wege ging und durch die Anregungen, die er brachte, den Meister selbst zu beeinflussen vermochte. Das aufgeregte Wesen, die hastig ausfahrenden Bewegungen finden an keiner Stelle sonst innerhalb der gleichzeitigen Nürnberger Malerei eine Parallele. Es ging im Vergleich lautlos zu auf den Passionsbildern des Hofer Altars. Auch die niederländische Kunst zeugte nichts Verwandtes. Wo Schongauer immer darauf ausgeht, einen Bewegungsreichtum zu beherrschen, da läßt der Nürnberger allen Zügeln freien Lauf. Das Verunklärende gerade wird gesucht. Man soll den Eindruck haben, vor einem Knäuel von Bewegung zu stehen, und es liegt nichts daran, daß er entwirrbar sei. Kein Ding wird gerade in den Raum gestellt. Überall sind die komplizierteren Schrägrichtungen und Übereckstellungen bevorzugt. Es soll sein, als sähe man wirklich in ein natürliches Getriebe, in dem die Dinge chaotisch bleiben und sich nicht einfach ordnen.

Bis hierher ließ sich die Entwicklung wesentlich unter dem Gesichtspunkt einer konsequenten Ausbildung der Mittel naturalistischer Darstellung begreifen. Der nächste Schritt führt ab von dem Streben nach Formbeherrschung und Bildklärung, die einer wissenschaftlichen Interpretation leicht zum Idealziel künstlerischer Weiterbildung wird. Die rationelle Erklärung versagt, wenn das Kunstmittel sich gleichsam verselbständigt, und die Abweichung von der Natur aufgesucht wird, einem eigenen Formenideal oder Gefühlsausdruck zuliebe.

Die Entwicklung des Gewandes ist hierfür symptomatisch. Man spricht gern von dem Holzschnitzstil der spätgotischen Malerei. Das Wort gibt anstatt einer Deutung kaum eine Benennung des Phänomens. Immer bewegte sich die Stilbildung der malerischen und plastischen Ausdrucksformen in parallelen Bahnen. Die breiten Gehänge tiefer Röhrenfalten finden sich in den Gemälden gleichwie den Skulpturen vom Anfang des Jahrhunderts. Multschers malerische und pla-

stische Arbeiten sind aus dem gleichen Gefühl geboren. Wenn in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die scharfschnittigen, winklig sich kreuzenden Faltentäler den Gewändern ein flackerndes Eigenleben verleihen, so ermöglichte wohl das Holz diesen Schnitzstil, aber es erzeugte ihn nicht, und auch das Streben nach Wirklichkeitsnähe erklärt nicht die modischen Faltengeschiebe. Natürlicher war die ältere Form. Aber die ganze Fläche sollte nun aufgewühlt sein, und man konnte sich nicht genug tun in eckigen Bewegungen und scharfkantigen Faltengeschieben.



Abb. 116 Werkstatt des Michael Wolgemut. Dornenkrönung, Geißelung und Darstellung Christi. Zwickau, Marienkirche

Das gotische Gewand lag dem Körper fest an. So wollte es die Tracht, so die Darstellung der Stoffe, die kein Eigengewicht besaßen, sondern als schwingende Kurven den Bewegungen der Leiber folgten. Die Entdeckung der plastischen Form gab auch dem Gewand Schwere. Röhren bilden sich, die frei vor dem Körper herniederhängen. Am Boden breiten sich die Stoffe flächenhaft hin. Immer dicker werden sie, hängen Lasten gleich von den Schultern der Menschen des Multscher und des Tuchermeisters. Sie hemmen die Beweglichkeit der Figuren. Darum nimmt Rogier die Stoffe wieder dünner, als er die Gelenke löst. Das Gewand behält seine eigene Plastik. Aber es fältelt sich leichter und folgt dem Ein und Aus der Glieder. Nun wird das Faltenwerk zu einer selbständigen Macht. Es überwuchert die Formen. Die Körper verschwinden, und nur das Gewand behält Leben und Bewegung. Es kriecht über den Boden hin. Es flattert frei ab in krausen Zipfeln, und aus einem kunstreichen Gebäude hoch übereinander sich schiebender Faltenberge und -täler tauchen nur mehr Hände, Füße, Köpfe der Gestalten empor.

Veit Stoß[1]) war der Meister dieses neuen Faltenstils in Nürnberg. Denkt

[1]) Loßnitzer, Veit Stoß. München 1911.



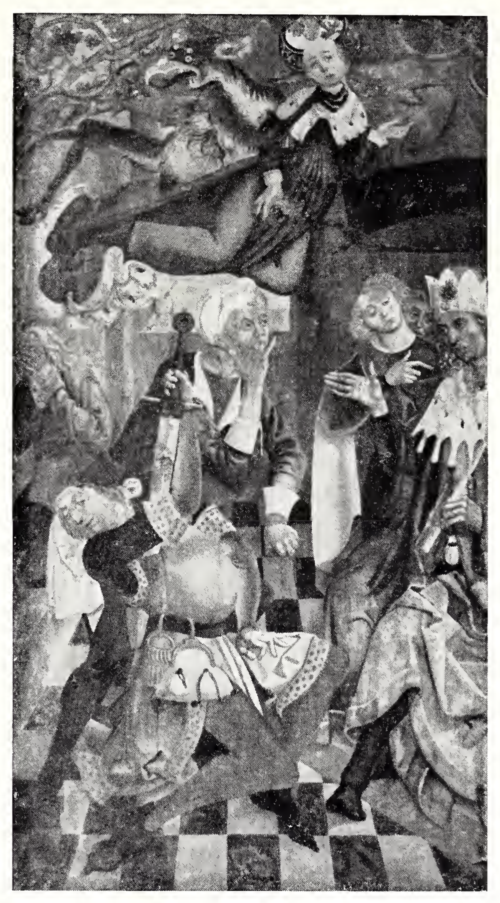
Abb. 117 Veit Stoß. Flügel des Kiliansaltars in Münnerstadt

man an krauses spätgotisches Schnitzwerk, so steht sein Name in der vordersten Reihe. Stoß war Bildschnitzer von Beruf, aber er hat auch in Kupfer gestochen und sich als Maler betätigt. Wenigstens ein gemaltes Flügelpaar läßt sich mit Sicherheit auf ihn zurückführen. In Münnerstadt sind die vier Tafeln (Abb. 117 und 118) erhalten, die einem Schnitzaltar des Tilman Riemenschneider als Türen dienten. In diesem Werke feiert die spätgotische Bewegungslust ihre höchsten Triumphe. Da ist ein Spreizen und Beugen der Glieder. In allen Richtungen schieben sich die Formen vor- und gegeneinander. Hände werden zu Geflechten. Jedes Fingergelenk will einzeln bewegt sein.

Der Übergang von den untersetzten Figuren mit den breiten Händen und Füßen der Generation des Konrad Witz zu den Spinnenfingern und mageren Gliedmaßen und langen Gestalten des Schongauer lag in der Konsequenz des Strebens nach einer allgemeinen Beweglichkeit jeglicher Form. Schongauer geht hier in Deutschland voran. Aber er ist nicht der einzige, der den Weg fand. Trotzdem die Kupferstiche seinem Werke weite Wirkung gaben, darf er nicht als der alleinige Lehrer einer Generation gelten. Die Wurzeln des neuen Stiles liegen an verschiedenen Stellen. War einmal die Richtung einer Entwicklung angebahnt, so konnte der Ablauf selbständig an vielen Orten sich vollziehen.

Der Versuch, die Heimat des Gesellen zu bestimmen, dem der entscheidende Anteil an den Passionsszenen des Zwickauer Altares gebührt, muß hypothetisch bleiben. Nur Analogien lassen sich namhaft machen, die nach Bayern führen. Ein Name weist von hier nach Polen [1]), wo auch Veit Stoß tätig war. Nach Tirol ziehen sich Fäden. Aber in Nürnberg selbst steht der Künstler ebenfalls

[1]) Jan Pollack, vgl. S. 156.


Abb. 118 Veit Stoß. Flügel des Kiliansaltars in Münnerstadt

nicht allein. In Wolgemuts Nähe taucht bald eine andere Persönlichkeit auf, die wesentliche Stilmerkmale mit ihm gemeinsam hat. In den Passionsszenen des Hersbrucker Altars[1]), der lange unbedenklich als ein Werk des Wolgemut genommen wurde, ist die Leidenschaft der Bewegung nochmals und fast bis zur Karikatur gesteigert, und weiter schließt sich eine Passionsfolge des Münchener Nationalmuseums[2]) an, die auf der Grenze zwischen fränkischer und bayerischer Kunstübung steht.

Der eigentlich Wolgemutische Stil aber geht ruhigere Wege. Es ist leichter, in dem Betriebe der Werkstatt den Zwickauer Gesellen zu erkennen, als in den erhaltenen Altären mit Sicherheit die Hand des Meisters selbst zu bestimmen. Auch die Nachrichten helfen nicht weit, da sie zu spärlich fließen und zudem sich auf Altäre beziehen, die in der Hauptsache Werkstattgut sind. Von ihnen im wesentlichen leitet sich in neuerer Zeit das Urteil über den Meister her, und es konnte darum nicht eben günstig ausfallen. Während es sonst Brauch ist, einem Meister, dessen Ruhm die zeitgenössischen Quellen verkünden, die besten Arbeiten in dem für ihn überlieferten Stile zuzuschreiben, in der Annahme, daß er an Können seine Mitarbeiter überragte, gilt im Falle Wolgemuts neuerdings die umgekehrte Voraussetzung, der Meister sei ein Philister und rechter Stümper gewesen. Was Dürer von seinem alten Lehrer sagt, wurde dabei geflissentlich mißachtet, und die wertvollste Nachricht überhaupt beiseite geschoben. Denn wenn Neudörfer im Jahre 1547 einen einzigen Altar des Wolgemut nennt und besonders rühmt, so muß man annehmen, daß er von einem bekannten Haupt-

[1]) Vgl. F. Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 441, 1906, und J. Beth, Wolgemuts Gehilfen in Feuchtwangen und Hersbruck. Monatshefte für Kunstwissensch. I, 1103, 1908.

[2]) Nr. 354—360; vgl. Beth, a. a. O.



Abb. 119 Michael Wolgemut. Der heilige Lukas (Peringsdörffer Altar). Nürnberg, Germanisches Museum

werk des Meisters spricht. Dieser Peringsdörffer Altar[1]) ist von der modernen Kritik dem alten Wolgemut genommen worden, um ihn dem Wilhelm Pleydenwurff[2]) zu geben. Die Hypothese selbst fand nicht allzu viele Gläubige. Aber der Name des Wolgemut blieb ausgeschaltet, und es wurde ein unbekannter Meister konstruiert[3]), allein zu dem Zwecke, Wolgemut den Ruhm des Werkes zu nehmen.

Läßt man aber Neudörfers Zeugnis gelten, so bleibt Wolgemut der Meister, als dessen Schüler Dürer so willig sich bekennt. Eine einheitliche und eindeutige Persönlichkeit wird auch im Peringsdörffer Altar nicht faßbar. Der Begriff der Werkstatt überwiegt. Auch hier sind mehrere Kräfte wirksam. Einer von den Mitarbeitern des Meisters setzte sogar sein Zeichen auf die Tafel, die er vollendete. So sind die Verhältnisse unheilbar kompliziert, und es besteht wenig Aussicht auf endgültige Klarheit in dem Wirrsal. Nichts aber hindert, gerade die liebenswürdigsten und malerisch vollendetsten Teile des Altars für Wolgemut selbst in Anspruch zu nehmen, da die Handschrift anderer beglaubigter Stücke nicht widerspricht.

Vier Heiligendarstellungen kommen in erster Reihe für den Hauptmeister des Werkes in Betracht. Der heilige Lukas, der die Madonna malt (Abb. 119), Sebastian, der das Martyrium erleidet (Abb. 120), Bernhard, zu dem der Gekreuzigte sich herniederneigt, Christoph, der den Jesusknaben durch das Wasser

[1]) Nürnberg, Germ. Museum, Nr. 142—147, und 2 Tafeln in der Lorenzkirche.

[2]) Thode, a. a. O. S. 163.

[3]) Abraham, a. a. O. S. 139.

trägt. Der neue Stil hat auch in die stilleren Darstellungsthemen seinen Einzug gehalten. Die Gruppen werden schräg im Raume orientiert. In kompliziertem Auf und Ab ist die Figur des heiligen Sebastian angeordnet. Weit flattert der Mantel des Riesen Christoph. Im Zwickauer Altar gab Rogiers Lukasbild noch das Schema einer Geburt Christi. Jetzt ist diese Komposition selbst für eine Darstellung des gleichen Gegenstandes nicht mehr brauchbar. Die Gestalten werden durch zwei Räume verteilt. Man sieht schräg hinein in das Nebenzimmer, in dem Maria sitzt. All das sind Neuerungen, die in den Nürnberger Ateliers durch Künstler vom Schlage des Meisters der Zwickauer Passion eingeführt wurden, und die nun allgemeine Geltung erlangen. Der Prozeß, der deutlicher in Herlins Werkstatt zu verfolgen ist, scheint sich im Wolgemut-Atelier zu wiederholen. Den Anregungen eines Mitarbeiters dankt der Meister die Bereicherung seiner Kunst.



Abb. 120 Michael Wolgemut. Der heilige Sebastian (Peringsdörffer Altar). Nürnberg, Germanisches Museum

Es läßt sich trotzdem zeigen, daß der Meister des Peringsdörffer Altars nicht ein Mann der letzten Konsequenz gewesen ist. Die Räume öffnen sich nicht so frei ineinander wie in der Zwickauer Passion. Ein anderer hätte den heiligen Lukas halb vom Rücken genommen[1]), um ihm besseren Einblick in den Seitenraum zu schaffen. Bei Wolgemut behält die Komposition immer noch etwas von ihrem alten repräsentativen Charakter. Das gibt ihr zugleich die Würde und An-

[1]) Vgl. den Meister des Streberaltars. K. Voll, Sammlung Streber in Tölz. Münch. Jahrb. der bild. Kunst, 1908, II, 35.

mut, die den besonderen Reiz des Peringsdörffer Altars ausmacht, und die andere leichteren Herzens preisgeben, dem neuen Ideal zuliebe.

An künstlerischer Qualität hat die Wolgemut-Werkstatt wenig hervorgebracht, das sich mit den Tafeln des Peringsdörffer Altars messen könnte. Fortschrittlicher im Sinne der neuen Zeit war der Maler der Zwickauer Passion. Hier knüpft auch Dürer an. Von dem krausen Reichtum der Körperschiebungen und Raumverbindungen, wie er in den Zwickauer Tafeln entfaltet ist, muß Dürers Jugendstil abgeleitet werden. Hat er doch in dem Ecce homo seiner großen Holzschnittpassion [1]) bewußt auf dieses Vorbild zurückgegriffen. Wie dort Christus am Fenster eines scharf verkürzt gezeichneten Hauses gezeigt wird, vor dem die Menge in schmaler Gasse sich drängt, so bei Dürer. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß beide Darstellungen zusammenhängen. Aber der Wolgemut-Geselle ist räumlich reicher, kompositionell kühner als Dürer. Bei ihm macht das Ecce homo nur einen Teil einer größeren Raumanlage aus, über die mehrere Darstellungen der Passion verteilt sind. Das alte System der Vereinigung verschiedener Szenen in einem architektonischen Rahmen ist noch lebendig. Aber der Rahmen bildet nicht mehr eine Flächenteilung. Die Raumanlage ist mit aller Entschiedenheit zur Voraussetzung der Darstellung erhoben. Was Konrad Witz auf seiner beschränkten Bühne gelang, das ist nun für weite Strecken durchgeführt. Vorder- und Hintergrund setzen sich nicht mehr scharf gegeneinander ab, sondern werden gleichwertig ineinander übergeführt.

Von dem Zwickauer Gesellen zu dem Hersbrucker Meister, von diesem zu einer Passionsfolge aus Würzburg[2]) und endlich zu den Werken der bayerischen Kunst vom Ende des Jahrhunderts ist der Weg nicht weit, und mit dem Namen Jan Pollack[3]), den hier neuere Funde ans Licht brachten, wurde versucht, diese ganze, seltsam wilde und ungebärdige Art in ihrem Ursprung über die deutschen Landesgrenzen hinauszuführen. Dafür aber gibt der Name des einen Künstlers zu geringen Anhalt, zumal sein Anteil an der Stilbildung der bayerischen Tafelmalerei noch keineswegs einwandfrei bestimmt ist, und auch die Zuschreibungen, die von dem ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan ausgehen, im einzelnen Falle noch sehr der Nachprüfung bedürfen.

Die wichtigsten Werke der Münchener Schule sind der ehemalige Hochaltar der Franziskanerkirche[4]) und der Altar der Peterskirche[5]), denen sich die Altäre in Blutenburg[6]) anschließen.

[1]) B. 9.

[3]) München, Nationalmuseum, Nr. 354—360.

[2]) Der Meister stammt, wie der Name sagt, aus Polen. Er ist in München seßhaft seit etwa 1480, von 1488 an Stadtmaler, 1519 gestorben.

[4]) München, Nationalmuseum, Nr. 47.

[5]) München, Nationalmuseum, Nr. 48—53, und Chor der Petrikirche.

[6]) Hochaltar und zwei Seitenaltäre, Kapelle in Blutenburg bei München.

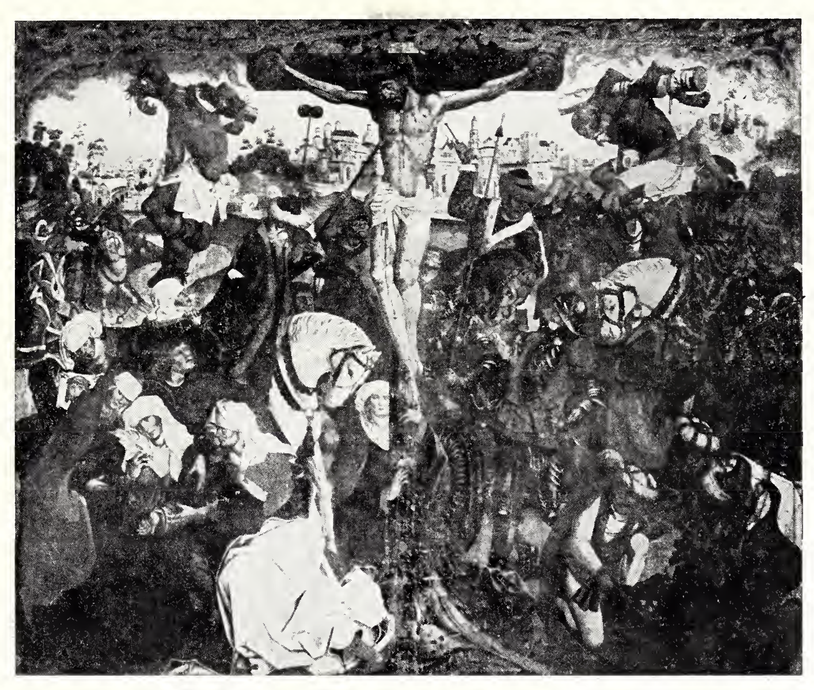


Abb. 121 Jan Pollack. Kreuzigung Christi (Franziskaneraltar). München, Nationalmuseum

Die Freude an der Drastik heftiger Bewegungen ist den Münchener und den Blutenburger Werken gemeinsam. Der ruhige Gnadenstuhl wird zu einer leidenschaftlich bewegten Gruppe (Abb. 122). Die Kreuzigung des Franziskaneraltars (Abb. 121) gleicht einem wilden Chaos. Die ganze Fläche ist aufgewühlt wie ein Meer im Sturme. Die Zahl der Personen ist nicht groß, aber man glaubt, ein ganzes Getümmel von Menschen zu sehen, und das ist das Ziel der absichtlichen Verunklärung durch kreuzende Richtungen und unerwartete Überschneidungen und der gewollten Verzerrung der Gebärden. In wilden Verrenkungen krümmen sich die Schächer an ihren Kreuzen. Die Silhouetten sollen nach allen Richtungen ausfahren. Auf und ab wogt die Gruppe der Trauernden, und die Kriegsknechte, die um Christi Rock würfeln, finden ihresgleichen nur in den krampfhaft gespreizten spätgotischen Tänzerfiguren des Münchener Rathauses.

Es sind viele tadelnde Worte über die fratzenhafte Verzerrung gefunden worden, die in diesen Werken der Münchener Schule ihren Höhepunkt erreicht. Hier gerade liegt aber die eigenste Leistung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, und in dieser barocken Übersteigerung des Könnens bildeten sich die Entwicklungsmöglichkeiten, denen die seltensten Blüten deutscher Kunst entsprießen sollten. Wer dem Meister des Franziskaneraltars vorwirft, daß er gegen die Gesetze der Bildklärung verstoße, der hat ihn nicht besser verstanden als den

Schnitzer spätgotischen Astwerkes, das ebenso kraus sich verschlingt, dessen Zweige sich ineinander ranken, in der Tiefe verschwinden, um wieder aus dem Dunkel aufzutauchen, dessen Äste hin und wider kriechen, daß eine Form der anderen den Atem benimmt, und nirgends das Auge einer Linie weiter als nur bis zu ihrer nächsten Brechung zu folgen vermag.

An spätgotischer Formverflechtung und Ausdrucksdrastik stehen die Blutenburger Altäre dem Franziskaneraltar näher als dieser den Tafeln aus Weihenstephan [1]), für die allein der Name des Jan Pollack gesichert ist. Seine Hand aber glaubt man wiederzufinden auf den Flügeln des Altars der Peterskirche [2]). Entschiedener ist hier die Tiefe gewonnen. Die tänzerhaften Bewegungen der erschrockenen Heiden, die Simon Magus von Teufeln begleitet aus der Luft herniederstürzen sehen (Abb. 123), gleichen der Gruppe der würfelnden Kriegsknechte unter dem Kreuz. Aber die gerade Orientierung der Komposition nach der Tiefe zeugt doch von einem anderen Gefühl. So stellte Masaccio die Gewappneten auf, die der Kreuzigung des Petrus beiwohnen, so Mantegna die Heiligen, die der Madonna von San Zeno assistieren, und so gruppierte

[1]) Jetzt in der Münchener Pinakothek.

[2]) Die Mitarbeit des Landshuter Malers Mair ist vermutet worden. Vgl. Buchheit, Ausstellung Altmünchener Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts, 1909, p. 19. Es ist wohl denkbar, daß insbesondere die Architekturen von diesem herrühren, die ein ungewöhnliches Maß von Selbständigkeit gegenüber den Figuren bewahren und mit den Baulichkeiten auf den Stichen des Mair zusammengehen. Gemälde des Meisters im Freisinger Priesterseminar.



Abb. 122 Bayerischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts. Altar in Blutenburg



Abb. 123 Jan Pollack. Beschwörung des Magier Simon. München, Nationalmuseum

der Meister der Zwickauer Passion die Juden vor dem Fenster, in dem Christus gezeigt wird, Dürer seine Volksmenge an der gleichen Stelle im Holzschnitt.

Mantegnas Neugestaltung des Bildraumes ist im Werke seiner Vorläufer besser begründet als die Tat der spätgotischen Meister in Deutschland. Und es führt ein Weg über die Alpen, der die eigenartigen Leistungen der Oberdeutschen mit dem Werke des Paduaners verknüpft. Michael Pacher [1]), der aus dem Grenzgebiet zwischen Deutschland und Italien stammt, wurde zum Vermittler und verpflanzte die Raumanlage der mantegnesken Art nach dem Norden. So viel kann mit Sicherheit gesagt werden. Ob er allein als Mittelsmann in Betracht kommt, läßt sich schwerer entscheiden, und es ist um so weniger wahrscheinlich, daß diese eine Persönlichkeit das Schicksal der deutschen Kunst be-

[1]) Friedrich Wolff, Michael Pacher, 1. Band, Berlin 1909.

stimmte, als schon in den siebziger Jahren auch in Nürnberg die Umbildung einsetzt, die zu einer neuen Bewertung der Raumanlage als Fundament der Bildgestaltung führte. Daß aber Pacher nicht nur in einem allgemeinen Sinne die Errungenschaften der oberitalienischen Kunst seiner Raumbildung nutzbar machte, sondern recht eigentlich als ein Schüler Mantegnas bezeichnet werden muß, kann einem Zweifel nicht unterliegen [1]). Pacher verleugnet nicht seine Nationalität. Aber die Gesamterscheinung seiner Gemälde steht ferraresischen Werken der Zeit näher als nürnbergischen oder ulmischen. Die Faltenbildung entspricht nicht dem sogenannten Holzschnitzstil der oberdeutschen Spätgotik. Mantegnas „nassen" Gewändern gleichen Pachers breite Stoffflächen, die an den Körpern kleben und nur in schmalen Graten sich erheben. Mantegneske Typen begegnen in solchem Ausmaße, daß eine Darbringung im Tempel an das bestimmte Vorbild der bekannten Halbfigurenkomposition erinnert. Und vor allem wird die räumliche Ordnung der Dinge nur auf der Grundlage von Mantegnas Werken verständlich. Es verschlägt dabei wenig, daß Pacher die antikischen Zierformen ablehnt und gotische Architekturen bildet. Die Erkenntnis, daß in der italienischen Formenwelt etwas anderes beschlossen sei als die Erinnerung an die heidnische Vorzeit des Landes, war damals nördlich der Alpen überhaupt noch nicht durchgedrungen. Sonst müßten auch an anderen Stellen als nur in Pachers Werk die Renaissanceformen begegnen. Deren Abwesenheit ist kein Argument gegen eine Beeinflussung Pachers durch italienische Kunst. Und wo anders als in Mantegnas Atelier hätte Pacher in den sechziger und siebziger Jahren die scharfe perspektivische Konstruktion kennen lernen sollen, wo anders die Tiefenstaffelung der Gruppen, die eigenartige Kompositionsweise, die die Mitte gern freiläßt, um den Blick entlang den seitlich aufgereihten Figuren in die Tiefe zu führen.

Die Pachersche Komposition bedeutet das absolut Neue gegenüber allem, was zuvor in Deutschland entstanden war. Hier erst ist das alte Bildschema bis auf einen letzten Rest aufgelöst. Die Freiheit der Raumanlage schafft der Darstellung ein neues Fundament, löst sie aus dem Banne der flachen Reliefschicht. Die Bewegung ist nicht mehr in die Fläche eingespannt, und eine Verkürzung bedeutet nicht mehr krampfhafte Bemühung. Frei und leicht ordnen sich die Formen im Vor- und Hintereinander.

Mit der neuen Raumbildung zusammen geht ein sicheres Gefühl für die Gleichberechtigung der belebten und der unbelebten Natur, das als die zweite große Überraschung der Pacherschen Kunst genannt werden muß. Die Ansätze zu dieser neuen Bewertung der Sichtbarkeit lagen schon in der künstlerischen Entwicklung zur Zeit des Jahrhundertanfangs beschlossen. Damals wurden sie bald

---

[1]) Anderer Meinung ist allerdings Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, München 1908, S. 101.

überdeckt von dem Interesse für die Körperhaftigkeit der Erscheinung. Die Kunst wandte sich plastisch-figuralen Problemen zu, und ihr Interesse konzentrierte sich wesentlich auf die Darstellung des Menschen. Nur in Oberitalien fanden die Tendenzen auf räumliche Grundlegung der Komposition einen Boden, und von hier, wo Mantegna am treuesten das Erbe des alten Jacopo Bellini verwaltete, wanderte die neue Anschauungsform zurück über die Alpen, um in Pacher ihren konsequentesten Vertreter zu finden.



Abb. 124 Michael Pacher. Auferweckung des Lazarus (vom Wolfgangsaltar). St. Wolfgang

Pachers Gebäude dienen nicht mehr nur den Figuren als Gehäuse. Ein Stück Mauer, eine Säule, ein Altartisch sind in ihrer plastischen Existenz gleichberechtigt dem Menschen. Darum gibt Pacher den zentralen Gruppenbau preis. Jedes Ding hat ihm gleichen Daseinswert. Der Hohlraum ist nicht weniger ein plastisches Gebilde als der vollrunde Körper. Die Dinge suchen die Tiefenrichtung. Und diese bedeutet nicht einen besonderen Bewegungsanreiz, sondern nur eine Möglichkeit unter vielen.

Das Grab des Lazarus (Abb. 124) mit seiner tabernakelartigen Bedachung ist ein typisches Beispiel dieser Anordnung. Seitlich stellen sich die Figuren in zwei Reihen. Christus steht wohl vornan, aber er ist doch nur einer in der Gruppe, nicht das Zentrum der Komposition, wie denn die natürliche Erscheinungsform, nicht eine ideale Ordnung, zum Ausgangspunkt genommen wird [1]).

[1]) Unschwer erkennt man in diesem Lazarusbilde das Kompositionsschema des Magiersturzes von dem Altar der Münchener Peterskirche (Abb. 123) wieder. Es ist dort vereinfacht. Aber wie hier führt eine schmale Steinplatte in der Mitte bildeinwärts, und zu beiden Seiten reihen sich die Zuschauer, vornan Petrus, dem es gelang, den Zauberer zu stürzen.

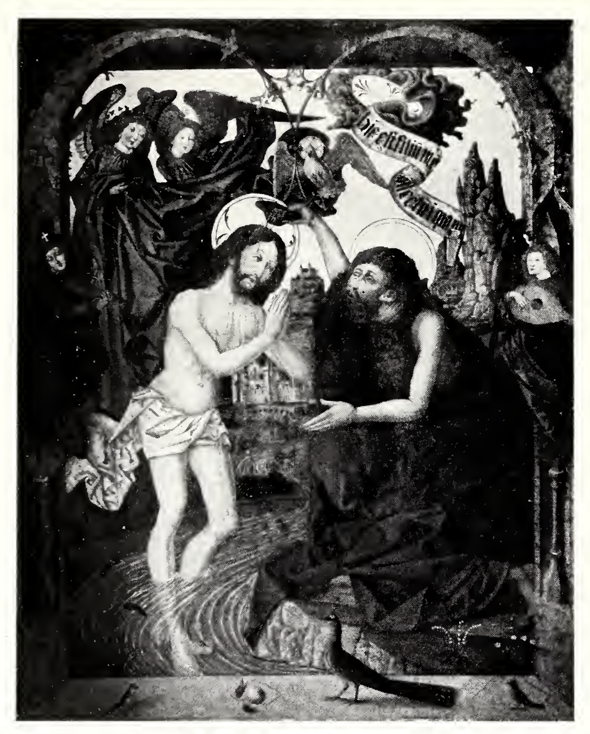


Abb. 125 Friedrich Pacher. Taufe Christi. Freising, Klerikalseminar

Was Pacher bedeutet, ist leichter zu sagen, als wer er gewesen. Eines der gewaltigsten Werke und eines der wenigen, das unversehrt am alten Orte noch steht, trägt seinen Namen[1]). Schnitzwerk und Gemälde gehen gleichermaßen auf ihn zurück, zumindest als Erfindung, gleichgültig, an welcher Stelle mehr, wo weniger er selbst Hand anlegte. Nicht so sehr, ob Pacher die Ausführung des einen oder des anderen Teiles einem Gehilfen anvertraute, ist die Frage, als wes Geistes Kind die Schöpfungen selbst sind. Ein Zweifel an der Tatsache, daß das ganze Werk einer einheitlichen Gesinnung entstammt, kann aber nicht aufkommen. Das gleiche Prinzip waltet überall, und soll die inschriftliche Bezeichnung überhaupt einen Sinn behalten, so kann es nur der sein, daß Michael Pacher die Verantwortung für die Gestaltung der Tafeln trug.

Die neuere Pacherliteratur[2]) hat sich weniger hierfür interessiert als für die Fragen der Beteiligung anderer Hände an dem großen Werke, und sie kam zu dem Schluß, daß nur 4 von den 16 Gemälden der 2 Flügelpaare auf den Meister selbst zurückzuführen seien. Als Ausgangspunkt dieser Kritik diente eine Taufe Christi in Freising (Abb. 125), mit dem Namen des Friedrich Pacher[3]), der für den jüngeren Bruder des Michael gilt.

Die Komposition steht aber der statuarischen Erfindung der Taufe vom Wolfgangsaltar (Abb. 126) so fern, daß schwerlich die Konzeption beider, die zeitlich einander nahe kommen, aus einem Geiste entsprungen sein kann. In Freising neigt sich Christus dem Täufer entgegen, der die Schale über seinem Haupte entleert. In St. Wolfgang steht Christus in einfach großer Pose im Zentrum. Zur Rechten kniet der Täufer. Daß er aus einem Kruge gießt, ist echt Pachersche

[1]) In St. Wolfgang bei Salzburg.

[2]) Vergleiche Semper, Michael und Friedrich Pacher, Eßlingen 1911 und W. Mannowsky, Die Gemälde des Michael Pacher. München 1910.

[3]) Im Klerikalkloster zu Freising; vgl. Semper, a. a. O. S. 16.

Formendrastik. Das Gewand, das ein Engel aus den Lüften herniederhängen läßt, hält ihm zur Linken das kompositionelle Gegengewicht. Auch dieses Motiv der Gleichbewertung des Unbelebten, das häufig in Michael Pachers Kompositionen wiederkehrt, ist Friedrichs reiner Figurenrechnung fremd. Dazu kommt die altertümliche Bildung der Taube bei Friedrich, im Gegensatz zu dem trefflich verkürzten Vogel des Michael, und endlich die Engel, die in Freising einfach flächenmäßig erfunden und angeordnet sind, während in St. Wolfgang eine der kühnen Verkürzungsdarstellungen, mit denen Michael Pacher besonders glänzte, hier eingeflochten ist. Der Engel, der kopfüber in das Bild hineinstürzt, findet innerhalb der deutschen Kunst nur in den wenigen Werken, die sich aus der Pacherschen Art selbst entwickeln, eine Parallele. In solchen Zügen erscheint Tintoretto vorausgeahnt. In dem Wunder des heiligen Markus [1]) ist das Motiv zur vollen Freiheit entwickelt.

Und wie dieser Engel an den herniederstürzenden Heiligen in dem Wunder des Sklaven, so erinnert an Tintorettos Auffindung der Leiche des Markus [2]) die Kompositionsform einer ganzen Reihe von Darstellungen aus dem Leben Christi. Ein stark verkürzter Innenraum ist das Hauptmotiv der Bilder. Er steigt hoch empor über den Häuptern der Menschen, wenn auch das Verhältnis der Vordergrundfiguren zu dem Raume noch ein ideales bleibt. An den Wänden entlang entwickelt sich die Komposition. In dem flachgedeckten Seitenschiff eines gotisch gewölbten Raumes steht die Tafel der kanaiti-



Abb. 126 Michael Pacher. Taufe Christi (vom Wolfgangsaltar). St. Wolfgang

[1]) Venedig, Akademie.
[2]) Mailand, Brera.



Abb. 127 Michael Pacher. Hochzeit zu Kanaan (vom Wolfgangsaltar). St. Wolfgang

schen Hochzeit (Abb. 127). Nur zwischen den Pfeilern sieht man ein paar von den Aposteln, und zwei, drei beugen sich staunend zurück, das Wunder zu sehen, wie Christus das Wasser in den sechs Krügen, die vor ihm stehen, in Wein verwandelt. Auf einem anderen Bilde treibt er, die Geißel schwingend, die Händler aus dem Tempel (Abb. 128). Sie flüchten zwischen die Pfeiler hinein, und Christus säubert wirklich die Kirche, der Raum, in den man hineinblickt, ist leer, die letzten Menschen, die ihn noch befleckten, werden im nächsten Augenblick verschwunden sein.

So wird für Pacher der Raum zum Träger des kompositionellen Gedankens. In der Speisung der 5000 (Abb. 129) geht er nur auf der einen Seite mit der Hauptgruppe nach vorn, auf der andern gibt er in einer Entfernung, die den kleineren Figurenmaßstab rechtfertigt, die Menge der übrigen oder einen Ausschnitt wenigstens, der aber gerade durch die Freiheit der Gruppierung seiner Funktion gerecht wird und nicht als zählbar begrenzte Versammlung, sondern als der Beginn einer unübersehbaren Masse wirkt.

Voll staunender Bewunderung müssen die Zeitgenossen vor diesen Schöpfungen gestanden haben. Weit nach Oberdeutschland hinein läßt sich ihr Nachhall verspüren, und für die folgende Entwicklung wurden Pachers Werke der Ausgangspunkt einer neuen Orientierung. Man muß sich vergegenwärtigen, wie schnell eines das andere ablöste. Noch 1458 versah ein Ulmer Meister in Sterzing, nicht weit von Brixen an der Brennerstraße, die Flügeltafeln eines großen Altars mit Malereien[1]).

[1]) Hans Multschers Werkstattgenosse; vgl. oben S. 103.

1465 schon waren in dem Neustifter Katharinenaltar, der aus der Werkstatt des Dreißigjährigen hervorgegangen sein muß, die Elemente des Pacherschen Stiles in der Bildung begriffen. Neben der vornehmen Abgeschlossenheit der Tafeln des Multscher-Altars nehmen sich diese Malereien bäuerisch aus. Aber es ist nichts falscher, als etwa auf Grund einer Assoziation von diesem Worte her Pachers Kunst aus dem Charakter der Gebirgsbevölkerung erklären zu wollen. Etwas von jugendlichem Übermaß, von Freude an neuerworbenem Können lebt in diesen Werken, ein Protest gegen die stille und feine Art des Sterzinger Meisters, die nun hier als steril und ausdruckslos empfunden wurde.



Abb. 128 Michael Pacher. Austreibung der Händler (vom Wolfgangsaltar). St. Wolfgang

Die Wirkung von Pachers Stil läßt sich in der benachbarten salzburgischen Gegend verfolgen, wo der Meister selbst zur Ausführung großer Altäre herangezogen wurde. Hier, in St. Wolfgang, stand 1481 der gewaltige Wandelaltar vollendet. Schon drei Jahre später winkte Pacher in Salzburg selbst eine neue Aufgabe. Der Hochaltar für die Stadtpfarrkirche wurde ihm in Auftrag gegeben. Erst 1495 begannen die Arbeiten in Salzburg, und hier starb Pacher drei Jahre später über seinem Werke. Von den Malereien des Altars blieb nichts erhalten. Nur das plastische Madonnenbild gibt Zeugnis von seiner einstigen Existenz.

Um die gleiche Zeit wie Michael Pacher kam ein anderer tirolischer Meister nach Salzburg. Marx Reichlich[1]) erwarb 1494 das Bürgerrecht. Es ist nicht

[1]) O. Fischer, M. Reichlich, Mitteil. der Ges. für Salzburger Landeskunde, 1907.



Abb. 129 Michael Pacher. Speisung der Fünftausend (vom Wolfgangsaltar). St. Wolfgang

bekannt, wo er bis dahin gelebt hat, aber seine Kunst erweist deutlich ihre Herkunft aus dem Kreise des Michael Pacher. Seine Formengebung (Abb. 130) ist weicher als die des Meisters, der Plastiker auch in seinen Gemälden bleibt. Malerische Stimmungen sind ihm nicht fremd. Er akzentuiert nicht so einseitig das Gesetz der Raumflucht, obgleich er die Bedeutung der Linearperspektive für die Bildkomposition wohl verstanden hat. Verkürzung heißt nicht mehr gewaltsame Anspannung der Kräfte. Die Dinge bewegen sich leichter und mit geringeren Hemmungen im Raume. Köpfe stellen sich schräg zum Beschauer. Die Falten schieben sich ohne Brüche. Seine Frauen sind anmutvoll zarte Wesen. Das schmale Kinn ist ihr Kennzeichen, und ihre Lippen kräuseln sich leise und weich.

Trotzdem mit Pacher und Reichlich die tirolische Kunst ein Heimatrecht in der salzburgischen Gegend erwarb, blieb sie doch auch hier ein Fremdkörper, und die ortsansässigen Künstler werden merkwürdig wenig berührt von ihrem Wirken. In Brixen selbst legen zwei Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben[1]) Zeugnis von dem Fortwirken der alten Tradition noch zur Zeit der künstlerischen Neubildung durch Michael Pacher ab. In Salzburg hatte Meister Rueland Frueauf[2]) das Erbe des alten Konrad Laib angetreten. Unmittelbar an den Stil der Jahrhundertmitte und die Formengebung des Laib im besonderen

[1]) Geburt Christi, Tod Mariens, Legende der hl. Afra, jetzt in Freising. Vgl. Semper, a. a. O. S. 194.

[2]) Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 99.



Abb. 130 Marx Reichlich. Heimsuchung Mariens. München, Pinakothek

schloß sich eine Kreuzigungstafel, die Frueauf um das Jahr 1470 geschaffen hat[1]). Die Falten der Gewänder sind schärfer geschnitten und geradlinig begrenzt. Aber noch bleiben die Formen schwer und massig, bewegen sich nur langsam die Glieder.

Sicher faßt man den Meister erst um zwei Jahrzehnte später in den vier Flügelbildern, die jetzt ebenfalls die Wiener Gemäldegalerie besitzt[2]). Trotz des zeitlichen Abstandes ist die Verwandtschaft unverkennbar. Interessant ist es nun, zu sehen, wie der allgemeine Bewegungsdrang der Zeit auch Frueauf erfaßt hat. Steil stehen die Felsensäulen des Ölbergs (Abb. 131), aber die Gestalt Christi, der vor ihnen kniet, ist in vielen Winkeln gebrochen, und in der Gruppe der Schläfer herrscht ein bewegliches Leben hin und wider laufender Richtungen. Und trotzdem bleibt als Grundzug der Charakter feierlicher Stille. Es paßt nicht recht zu dem Ganzen, wie Maria unter dem Kreuze ohnmächtig zusammenknickt (Abb. 132), und wie der Gewappnete sein Gesicht verzerrt. Widerwillig nur geschieht das. Die großen Flächen der würdevollen Gestalt des guten Hauptmanns vorn, die einfach klare Modellierung des Aktes und der Köpfe bezeichnet den wahren Charakter des Meisters.

Der ist dann klar entwickelt in dem letzten und reifsten Werke, das er hinterließ, den Flügeltafeln in Großgmain (Abb. 133)[3]), die 1499 entstanden. Die Kahlheit des Raumes, die einfach übersichtliche Komposition, die feierliche Stille, in der die heiligen Handlungen sich vollziehen, geben den Bildern ihren Charakter. Ruhig sitzen die Apostel, denen das Pfingstwunder geschieht. Jede Gestalt ist einzeln studiert. Und das Leben spielt nur unter der Oberfläche. Es ist ein verhaltenes Staunen, nirgends ein Ausfahren der Glieder.

[1]) Wien, Gemäldegalerie. Fischer, a. a. O. S. 102, Taf. 24.

[2]) Nr. 1490 und 1491; vgl. Fischer, a. a. O. S. 108.

[3]) Vgl. Fischer, a. a. O. S. 112.



Abb. 131 Rueland Frueauf. Gebet Christi am Ölberg. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Man muß sich diesen Charakter der Großgmainer Tafeln immer im Gegensatz zu den anderen Werken vergegenwärtigen, die in zeitlicher und örtlicher Nachbarschaft entstanden. Daß ganz andere Zukunftsmöglichkeiten in Pachers Kunst geborgen lagen, war gewiß nicht allen Zeitgenossen offenbar. Vielen erschien die neue Art fratzenhaft und höchst unheilig. Frueaufs Kunst bedeutete ein selbstverständliches Ausleben der alten Tradition, das leichter einleuchten mochte als das unvorbereitet Neue.

Im Gebiete der alemannisch-schwäbischen Stammesgemeinschaft fehlt es dem Frueauf nicht an Gesinnungsgenossen, und es erhebt sich die Frage, ob dieser besondere schwäbische Stil auf persönliche Berührung und gemeinsame Schulung seiner einzelnen Vertreter oder lediglich auf die Gleichheit der Voraussetzungen zurückzuführen ist. Der Tafelmeister des Sterzinger Multscher-Altares bietet sich als der Begründer eines Stiles, aber es bleibt mehr als problematisch, ob die verschiedenen Künstler, die in seinem Geiste weiterarbeiten, wirklich von ihm persönlich abhängig gewesen sind. Für Rueland Frueauf läßt sich das keineswegs behaupten. Der Schweizer Hans Fries [1]) vereint mannigfache Elemente. Er scheint durch Oberdeutschland gewandert zu sein. Er hat die Werke des älteren Holbein gesehen. Die tiefe Stimmung seiner Farben weist auf die Kenntnis augsburgischer Kunst. An Burgkmair gemahnt das satte Braunrot, aus dem hie und da die starken und reinen Rot aufleuchten, und das schöne Sammetgrün. Auch Einflüsse Dürers und Hans Baldungs sind unverkennbar (Abb. 134). Trotzdem darf Fries nicht zu den Meistern der neuen Zeit gezählt werden. Sein Lehrer war Heinrich Bichler, der Stadtmaler von Bern [2]). Noch 1480 arbeitete

[1]) Vgl. den Aufsatz von J. Zemp im Schweizerischen Künstlerlexikon, Frauenfeld 1905, I, Seite 497.

[2]) Vgl. J. Zemp, a. a. O. S. 126.

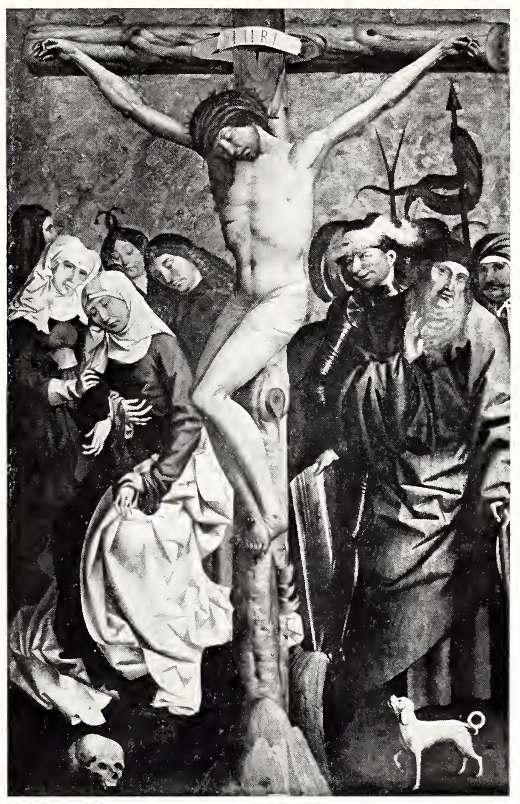


Abb. 132 Rueland Frueauf. Christus am Kreuz. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

er in dessen Diensten an dem großen Bilde der Schlacht von Murten, das bei den Zeitgenossen viel Bewunderung fand. Bis 1518 hat Hans Fries gelebt. Aber er blieb, soweit sein Werk noch zu verfolgen ist, ein Mann der alten Tradition und gehörte nicht zu den selbständigen Neubildnern des anbrechenden Jahrhunderts.

Von Heinrich Bichler, der des Hans Fries Lehrmeister gewesen ist, weiß man nicht viel mehr, als was die Urkunden berichten, wenn er nicht identisch ist mit jenem Meister, der seine Bilder nicht mit dem Namen, aber oft und deutlich genug mit zwei Nelken bezeichnete[1]). Daß die Art des Hans Fries in Zusammenhang steht mit der Kunst dieses Meisters, ist nicht von der Hand zu weisen, und mit dem Nelkenmeister rückt die Schweizer Gruppe nochmals näher an die schwäbische Kunst heran. Der Bau seiner Köpfe mit den großen Nasen hat etwas von Zeitblomschem Gefüge. Die unbewegliche Ruhe seiner Gestalten, die Kahlheit seiner Räume, der lange und ungebrochene Fluß der Gewandlinien erinnert an ulmische Kunst, ohne daß sich Art und Ursache dieses Zusammenhanges noch auf eine sichere, historische Formel bringen ließe.

Die Fernwirkung der ulmischen Schule bis in das Schweizer Gebiet hinein ist durch den Altar des Ivo Strigel belegt, den jetzt das Basler Historische Museum besitzt[2]). Und gewiß war auch der Nelkenmeister schon mit Werken des Zeitblom vertraut. Ein Bild wie die Verkündigung an Zacharias (Abb. 135)[3]) legt diesen Gedanken nahe. Sowohl der Engel wie Zacharias selbst sind ohne Zeitbloms Vorgang nicht wohl denkbar. Und es wäre eine sehr plausible Annahme, daß

[1]) Schweizer. Künstlerlexikon I, 128. Voß, Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke. Monatshefte f. Kunstwissensch. II, 754, 1908. A. Girodie in „Les Arts“, 1903, Nr. 143, S. 29.

[2]) Vgl. Burckhardt im Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, XXI, 1888.

[3]) Bern, Kunstmuseum.

Hans Fries von dem älteren Nelkenmeister Elemente des ulmischen Stiles übernahm, die er dann auf der eigenen Wanderschaft mit Zügen augsburgischer Prägung verschmolz. Denn auch Fries steht seiner künstlerischen Individualität nach dem Ulmer Hauptmeister Bartholomäus Zeitblom noch unmittelbar nahe. Und dieser ist der eigentliche Vertreter jener konservativ orientierten Kunstrichtung, die dem spätgotischen Barock einen mittelalterlichen Klassizismus entgegensetzt.

Es gibt keinen schärferen Gegensatz innerhalb der Geschichte der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts als die heftige Erregtheit der bayerischen, fränkischen und tirolischen Malerei und die unbewegte Ruhe der Gestalten des Bartholomäus Zeitblom. Auf viele Arten hat man diesen Gegensatz zu deuten versucht. Das verschiedengerichtete Temperament des fränkischen und des schwäbischen Stammes wurde zur Erklärung der zeitlichen Nachbarschaft so weit auseinanderstrebender Stilbildungen herangezogen. Es ist etwas Wahres an der Beobachtung. Auch die Wohnplätze der Franken sind anders geartet als die der Schwaben. Auch in ihren Städten lieben sie die winklig gebrochenen Raumgebilde, während schwäbischen Siedelungen gern der wohlige Fluß einer breiten Hauptstraße das Gepräge gibt.



Abb. 133 Rueland Frueauf. Pfingsten. Großgmain, Pfarrkirche

So lange die Lehrzeit dauert, kann der eigene Charakter nicht ungehemmt zum Aus-


Abb. 134 Hans Fries. Geburt Mariens. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

druck gelangen. Fremdes wird verarbeitet, nicht aus Eigenem geschaffen. So war es in dem Deutschland des 15. Jahrhunderts. Erst die letzten Jahrzehnte brachten die Befreiung. Übernommenes Gut wird zum Besitz. Die Grundlagen einer gemeinsamen Sprachform sind entwickelt, und die Mundarten kommen zu ihrem Recht. Rückblickend vermag man in Herlin die schwäbischen, in Pleydenwurff die fränkischen Eigenzüge zu gewahren. Aber das Gemeinsame überwiegt. Der Schwabe Schüchlin arbeitet noch zusammen mit dem Franken Rebmann, und sein Werk fügt sich fast restlos in die nürnbergische Tradition. Schwer läßt sich auch sagen, wo zuerst das Schwäbische vom Fränkischen sich scheidet, welcher Meister den Ausdruck des Stammescharakters prägte.

Der Weg, den das 15. Jahrhundert durchmessen hat, und der im wesentlichen auf das Ziel der Bewältigung der natürlichen Gegebenheiten gerichtet war, scheint zwei endliche Möglichkeiten, zwei ideale Ziele in sich beschlossen zu haben. Auf italienischem Boden stehen gegen das Ende des Jahrhunderts die Toskaner und Umbrer in Botticelli und Perugino einander ähnlich gegenüber wie in Deutschland Franken und Schwaben, in den Niederlanden Holländer und Flamen. Die Beherrschung der Form konnte sich in einem barocken Spiel der erworbenen Kräfte äußern oder in einer ruhigen Klärung der Erscheinung. Der kompositionelle Gehalt der mittelalterlichen Kunst barg die Elemente einer neuen Monumentalität. Die alten Formeln der byzantinischen Tradition ließen sich mit der neuen Körperhaftigkeit erfüllen. Das war der Weg der Perugino und Zeitblom [1]), der diese

[1]) Geb. nach 1450, gest. 1518. Seit 1484 in Ulm nachweisbar. Vgl. Carl Koch, Zeitbloms reifer Stil. Diss. Berlin 1909. K. Lange im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVIII, 486 und XXX, 421.



Abb. 135 Meister mit der Nelke. Verkündigung an Zacharias. Bern, Kunstmuseum

Meister, als Endglieder einer langen Entwicklungsreihe, den Begründern eines neuen Monumentalstiles, einem Raffael und Holbein, so nahe führt. Zwischen die mittelalterliche Monumentalität und den großen Stil der neuen Zeit stellt sich aber die Gewinnung des Raumes, die Umorientierung der Komposition aus der Fläche in die Tiefe, die eine vollständige Revolutionierung der alten Erzählungsform mit sich brachte. Darum konnte der gerade Weg nur scheinbar zum Ziele führen. Die Meister, die ihn gingen, bleiben die späten Klassiker einer überwundenen Epoche.

Zeitbloms Kunst kennt nicht den Raum. Knapp hinter den statuengleichen Figuren spannen sich die Mauern. Einfache Repräsentation, nicht lebendiges Geschehen ist der Sinn der Darstellung. Die Geste soll deutlich sein und klar verständlich, und es ist nicht ihre Absicht, suggestiv den Eindruck einer Bewegung zu vermitteln. Darum kann sie sich überall in die Fläche einstellen und meidet stark sprechende Verkürzungen. Gruppen verschränken sich nicht, sie bestehen aus klar sich sondernden Gliedern. Zeitblom baut wie mit Blöcken. Er modelliert wie in Stein. Seine Köpfe sind gefügt. Die Nase springt kräftig vor. Die Augen liegen in Höhlen. Die Lippen schwellen. Das Kinn setzt sich scharf ab gegen Mund und Hals. Ein gleichförmig schwerer Ernst ist in allen diesen Menschen. Sie rühren sich kaum. Sie lächeln nicht. Ihr Antlitz spiegelt nicht eine bewegliche Seele.

An einer einzigen Stelle nur in Zeitbloms Werk, in dem Altar, dessen Reste in der Bingener[1]) Pfarrkirche verwahrt werden (Abb. 136), meint man einen stärkeren Bewegungsimpuls zu gewahren. Da schwingen die Kurven der Gewänder, die sonst in steilen Geraden herniederhängen. Da reicht die Bühne tiefer als in anderen Kompositionen Zeitbloms. Die drei Engel, die das „Gloria" singen, bewegen sich in einer raschen Gruppe schräg bildeinwärts, während sie in

---

[1]) Bei Sigmaringen.

Zeitbloms anderen Darstellungen der Weihnacht steil und unbeweglich in der Luft stehen. Verknüpften nicht zahlreiche Züge diese Tafeln eng mit Zeitbloms gesicherten Werken, verriete nicht die Gesichtsbildung so unverkennbar seine Hand, man müßte zögern, ihm den Bingener Altar zu belassen, müßte versuchen, ihn aus dem Zusammenhang zeitblomschen Schaffens zu lösen. Denn an das Frühwerk Zeitbloms aus Kilchberg[1]), das noch an Herlin anzuknüpfen scheint[2]), schließen sich leichter die Werke des reifen Meisters als an die Bingener Tafeln, die einen schwer verständlichen Umweg bedeuten.

Durch eine schwungvolle Bewegtheit hebt sich die Darstellung der Geburt Christi in Bingen von allen übrigen Werken Zeitbloms ab. Schon in dem Heerberger Altar (Abb. 137)[3]) transponiert Zeitblom die Komposition wieder in lotrechte Linien. Feierlich gerade fällt Mariens Mantel hernieder. Ein schwerer Pfeiler nimmt hinter ihr die Vertikalen auf und führt sie bis zum Bildrande empor. Steil aufgerichtet wie Maria kniet Joseph, und in einförmiger Parallelität beugen sich beider Köpfe nur leicht zu dem Neugeborenen hernieder.



Abb. 136 Bartholomäus Zeitblom. Geburt Christi. Bingen, Pfarrkirche

Das ist bewußtes Stilwollen. Um 1490 war der Altar in Bingen entstanden[4]). Der Wengenaltar[5]), der um 1494 anzusetzen ist, zeigt Zeitbloms Rückkehr zu den alten Idealen, wie sie im Kilchberger Altar von 1480 vorgebildet waren. Im Eschacher Altar von 1496[6]) erscheint das Bild des eigentlich zeitblomschen Stiles vollendet.

---

[1]) Stuttgart, Gemäldesamml., Nr. 49—52.

[2]) Zeitbloms Schülerverhältnis zu Herlin, das durchaus nicht einwandfrei festgestellt ist, wurde insbesondere aus dem diesem zugeschriebenen Dinkelsbühler Altar gefolgert, an dem die Mithilfe des jüngeren Zeitblom vermutet worden ist. Vgl. Haack, Herlin, Straßburg 1900, S. 58.

[3]) Stuttgart, Gemäldesammlung, Nr. 69.

[4]) Koch, a. a. O. S. 23.

[5]) K. Lange, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 514, 1907.

[6]) Stuttgart, Gemäldesamml., Nr. 61—68.

Wie Wolgemuts Stil mit Nürnberger, wie Pachers Art mit tirolischer Kunst, so hat sich der Begriff der Zeitblomschen Malerei mit der Vorstellung von ulmischer Kunst so weit identifiziert, daß es schwer wird, aus dem Allgemeingültigen in jedem Falle mit Sicherheit die individuelle Leistung herauszuheben und den Anteil der einzelnen Persönlichkeit an der Bildung eines Stilganzen deutlich zu umschreiben. Man weiß so wenig Sicheres von der ulmischen Kunst vor Zeitblom und außerhalb von Zeitbloms Atelier, daß die Kunst der Stadt mit ihm zu entstehen und innerhalb seiner Werkstatt beschlossen zu sein scheint. Das entspricht gewiß nicht den tatsächlichen Verhältnissen. Zeitbloms Schwiegervater, Schüchlin, von dessen Art wir nur ganz ungenügende Kenntnis besitzen, war ein bedeutender Meister. Mit anderen Namen wie Jakob Acker und Jörg Stocker[1]) verbinden sich nur ganz unsichere Vorstellungen.

Abb. 137 Bartholomäus Zeitblom. Geburt Christi (Heerberger Altar). Stuttgart, Gemäldesammlung

Das größte erhaltene Altarwerk der Ulmer Schule, der Flügelaltar in Blaubeuren (Abb. 138)[2]), ist am ehesten geeignet, die Unklarheit der Begriffe von ulmischer Kunst, die der eine Zeitblom gewiß nicht decken kann, zu erweisen. Deutlich läßt sich eine Anzahl verschiedener Hände innerhalb der zahlreichen Tafeln voneinander scheiden. Der gemeinsame Grundzug, der trotzdem das Ganze trägt, ist nicht identisch mit Zeitbloms spezifischem Stil, sondern dieser selbst hebt sich als Sonderart von dem allgemeinen Charakter des Werkes ab, den man nicht wohl anders bezeichnen kann als mit dem Worte ulmisch. So ergibt sich die Schwierigkeit, daß nicht ohne

[1]) 1484—1512 in den Ulmer Zinsbüchern erwähnt. Vgl. K. Lange im Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 428.

[2]) Neuerdings sind die Jahreszahlen 1493 und 1494 auf dem Altar zum Vorschein gekommen.

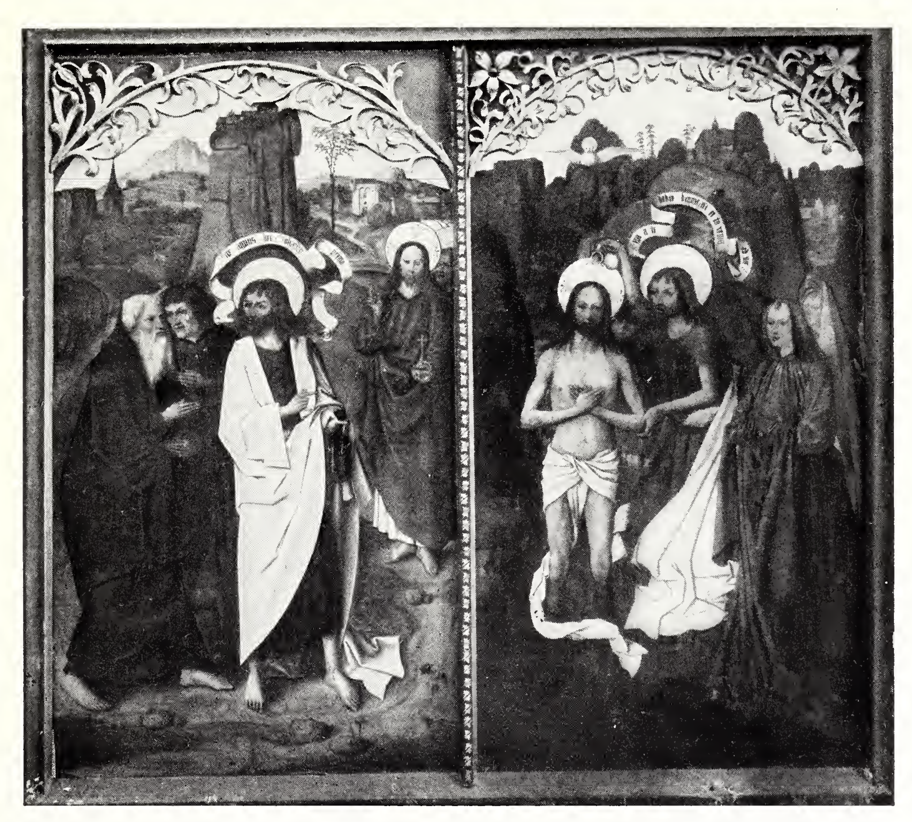


Abb. 138 Ulmer Meister. Geschichte Johannes des Täufers. Flügeltafel des Hochaltars in Blaubeuren

weiteres die Ausführung des Werkes in Zeitbloms Atelier verlegt werden kann, da der tatsächliche Befund mangels urkundlicher Beweise zur Begründung der Annahme nicht genügt, sondern Zeitblom erscheint gleichgestellt anderen Meistern, an die möglicherweise die Flügeltafeln einzeln und nur nach gemeinsamem Plane vergeben wurden.

Trotzdem darf so viel mit einiger Gewißheit behauptet werden, daß Zeitblom der Hauptmeister in Ulm während der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts gewesen ist. Seine Lebenszeit reichte noch zwei Jahrzehnte in das neue Jahrhundert hinein, und er ward der Zeuge einer Entwicklung, auf die einzugehen ihm die immer starrer werdende Formel seines Stiles versagte. Einzelne Entlehnungen aus Dürers Formenvorrat [1]) beweisen, daß er die Werke der neuen Zeit wohl kannte. Aber solche Übernahmen bleiben lediglich äußere Hilfen. So nahe schließlich Dürer selbst in seinen berühmten Aposteln der großen und feierlichen Stille

[1]) In den Valentinsbildern (Augsburg) finden sich Motive aus Dürers Holzschnitten B 8, 11 und 13 (Mitteilung von Dr. E. Koch). Die Beweinung in Nürnberg geht auf die bekannte Dürersche Komposition zurück.



Abb. 139 Bartholomäus Zeitblom. Wunder des heiligen Valentin.
Augsburg, Gemäldegalerie

kam, die Zeitbloms Ziel war, so wenig konnten doch die Wege beider sich berühren, so verschieden blieben die Mittel, die den einen und den anderen zu ähnlichen Wirkungen führten.

Zeitbloms Kunst bildet sich zu einem bewußt archaisierenden Stile aus. Sie verzichtet auf die typisch zeitgemäßen Kunstmittel, einem gewollten Sondereindruck zuliebe. Zeitblom stilisiert seine Kompositionen in einfachen, großen Linien, die Klang haben gleich schweren getragenen Melodien. Selbst heftige Bewegung wird so umgedeutet. Der Besessene, den Valentin heilt[1]), liegt ausgestreckt am Boden, und die Arme bilden einen weiten und groß geschwungenen Bogen, der sich fortsetzt in der Geste der Mutter und zu einem Halbkreise sich schließt, den die Senkrechte in der Gestalt des Heiligen begrenzt (Abb. 139).

Das zunehmende Alter bringt einen greisenhaften Zug in Zeitbloms Kunst. Lang und in dichten Strähnen wachsen die Haare. Kaum mehr eine leise Bewegung belebt die Züge der Gesichter. Die Finger legen sich aneinander, und die Hand schließt sich zur Fläche. Fast wörtlich werden frühere Kompositionen wiederholt, aber in den Bildern geht es noch lautloser zu (Abb. 140). Die Modellierung verliert ihre Schärfe. Das Licht bricht sich nicht hart. Es spielt über

[1]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2049—52.

die Flächen, wie denn sorgfältiger seiner Führung nachgegangen ist. Nicht so allerdings, daß die Kerze des heiligen Joseph in die Rechnung einbezogen wäre. Ein solcher Gedanke liegt der auf Formenklarheit abzielenden Idealkomposition des Zeitblom weltenfern. Aber tiefer lagern sich die Schatten in den Faltentälern, heller stehen die Höhen im Licht. Die steinerne Starre des Heerberger Altares ist um ein weniges gelöst. Die Formen scheinen in weicherem Stoffe gebildet.



Abb. 140 Bartholomäus Zeitblom. Geburt Christi. Adelberg

1511 ist der Adelberger Altar[1]) datiert. Er trägt nicht Zeitbloms Namen, aber deutlicher als eine Signatur spricht die Handschrift des Meisters. Man muß einen Querschnitt durch die zeitgenössische Kunst in Deutschland legen und sich vergegenwärtigen, was von Dürer damals schon fertig stand, was Grünewald gewiß schon geleistet hatte, was Cranach und Altdorfer begannen, um die bewußte Zurückhaltung, die Macht des Stilwillens in diesem Alterswerk eines Nachgeborenen zu begreifen. Man sagt vom schwäbischen Geiste, daß er spät erst reife. Zeitbloms Kunst erscheint wie die letzte Blüte der mittelalterlichen Idealkunst. So ist es kein Zufall, daß sie in schwäbischem Lande sich entfaltete.

Mit Zeitblom starb die mittelalterliche Kunst. Wie Maximilian der letzte Ritter der alten Zeit heißt, so war Zeitblom ihr letzter Maler. Schon sein Schüler Bernhard Strigel, der noch ganz im Geiste des Meisters das schöne

---

[1]) In der Klosterkapelle zu Adelberg, O.-A. Schorndorf. Vgl. Koch, a. a. O. S. 85.

Porträt des Kaisers schuf, hielt ihm nicht zeit seines Lebens die Treue. Er war beweglicher, freier, hielt sich nicht gebunden an die feierliche Würde seines Meisters.

Den Bau seiner Köpfe übernahm Strigel von Zeitblom. Aber unter seinen Händen werden die Formen zierlicher. Gern kräuselt ein Lächeln die Lippen des ausdrucksfähigen Gesichts, das nicht mehr so unerbittlich streng gefügt ist wie die Zeitblomschen Typen. Zeitblom malte immer sich selbst. Strigel hatte das Talent, in fremde Charaktere sich einzuleben, und diese Fähigkeit machte ihn zu einem geschickten und gesuchten Porträtisten. Aber auch wo Strigel noch enger an den Meister sich anschließt, wie in den zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus dem Leben Marias, die in Sigmaringen verwahrt werden (Abb. 141), erkennt man an der schwungvolleren Bewegung, der freieren Raumtiefe, der liebenswürdigeren Komposition den Schüler. Die Zuschreibung schwankt hier noch zwischen Zeitblom und Strigel, und es gibt in der Tat eine Reihe von Werken, in denen die Grenzen nicht leicht kenntlich sind. Und in Zeitbloms merkwürdigen Bingener Tafeln möchte man den jungen Strigel wenigstens als Mitarbeiter vermuten, wenn auch der bescheidenere Meister, den wir von seinem Frühwerk in Memmingen (Abb. 142) kennen, nicht als der Schöpfer selbst in Frage kommt.

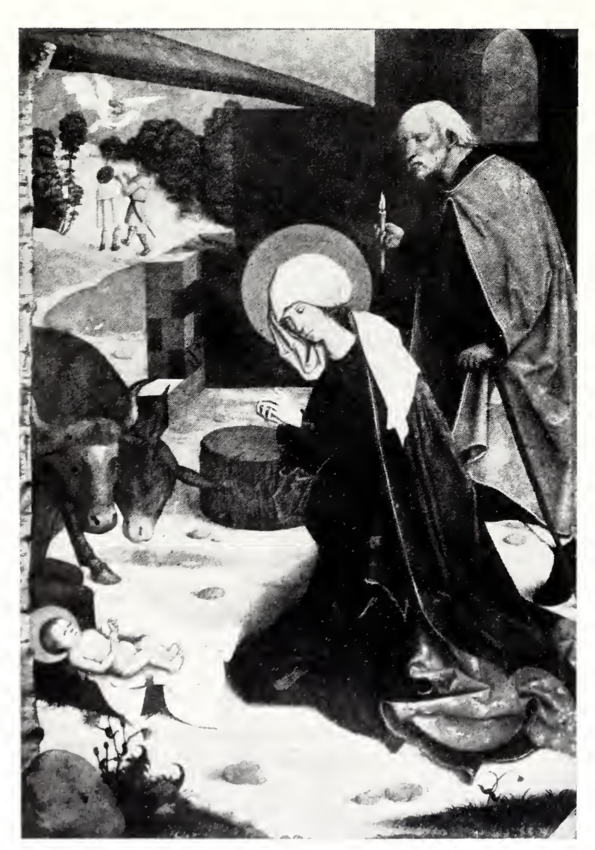


Abb. 141 Bernhard Strigel. Geburt Christi. Sigmaringen, Fürstliche Gemäldegalerie

Der Bingener Altar stellt in Zeitbloms Werk ein ähnliches Zwischenspiel dar wie der Bopfinger Altar in der Reihe von Herlins Tafelbildern. Auch dort mußte das Eingreifen einer fremden Kraft vorausgesetzt werden, und es wurde durch eine Nachricht ausdrücklich bestätigt. Hier fehlt eine solche. Aber dafür kennt man den Meister, dessen Hand in dem Werke zu vermuten ist. Bernhard Strigel geht hervor aus einer alten schwäbischen Malerfamilie, deren Dasein im ganzen besser beglaubigt ist als ihre Werke. Bernhard

allein ist uns noch heute eine sicher greifbare Persönlichkeit[1]). Sein leicht kenntlicher Stil erlaubte, schon ehe ein glücklicher Fund den Namen zutage förderte, die Zusammenstellung einer stattlichen Reihe von Arbeiten, die mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen sind.



Abb. 142 Bernhard Strigel. Geburt Christi. Memmingen, Rathaus

Die Höhe seines Schaffens bezeichnet der Altar aus Mindelheim, von dessen Flügeln die zahlreichen Tafeln mit Darstellungen der heiligen Sippe stammen, die jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg[2]) wieder vereinigt sind (Abb. 143).

Schon hier sind alle Formen beweglicher, sind vor allem die Frauen reifer und voller als die asketischen Nonnen, die Zeitblom malte. Aber noch ist das Beieinander der Menschen im Raume hart, sind die Körper steif, vergleicht man spätere Werke des Meisters, in denen schon etwas anklingt von der breiten Fülle und der rauschenden Bewegung einer neuen Zeit.

Vom einen zum anderen führt nicht ein sichtbarer Weg. Die geschmeidige Manier bleibt immer kenntlich, und auch in der neuen Verkleidung verraten die alten Typen leicht ihre Herkunft. Aber man ahnt nichts von einem schmerzhaften Ringen und dem Sieg eines persönlichen Wollens. Strigels prachtvolles Bildnis des Konrad Rehlingen in München[3]), das 1517 entstand (Abb. 144), stellt sich gleichberechtigt neben jedes große Porträt der deutschen Renaissance[4]). Aber

[1]) Bode, Bernhard Strigel. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. II, 1881, S. 54 und Vischer, Neues über Bernhard Strigel, ebenda S. VI, 1885, S. 38.

[2]) Nr. 254—259, 888—891.

[3]) Alte Pinakothek Nr. 188.

[4]) Mit dem Bildnismaler Strigel aufs engste verwandt ist ein dritter Maler dieses Ulmer Kreises, den erst die jüngste Forschung erkannte. Hans Maler ist sein Name. Er stammt aus Schwaz, und „Maler zu Ulm" wird er genannt. Er war wie Strigel in Memmingen tätig. So stellt er sich dicht neben diesen. Bisher ist seine Hand nur in einer Reihe von Bildnissen deutlich erkennbar geworden. (Max J. Friedländer, Hans der Maler zu



Abb. 143 Bernhard Strigel. Heilige Sippe. Nürnberg, Germanisches Museum

sein Meister darf doch nicht zu jenen gezählt werden, die der neuen Form den Boden in Deutschland bereiteten.

Will man das typische Schicksal einer Übergangszeit fassen, so muß man auf den älteren Hans Holbein[1]) weisen. Er ist der letzte unter den Meistern der scheidenden Epoche und derjenige, der auch geistig am weitesten hineinreicht in die kommende Zeit. Sein persönlicher Stil gibt für mehr als ein Jahrzehnt allein augsburgischer Kunst das Gesicht. Von der älteren Kunstblüte der Stadt blieb noch weniger erhalten als von der ulmischen Malerei der vorzeitblomschen Epoche[2]). So läßt sich schwerlich ergründen, wo in der älteren augsburgischen Produktion die Wurzeln von Holbeins Kunst liegen. Weder die zwei Tafeln der Ulrichlegende, noch die beiden Altarflügel der Moritzkapelle[3]), noch endlich die vier Tafeln von dem Knöringer Altar[4]), die im Dome aufgestellt sind und vermutungsweise einmal dem Ludwig Schongauer, einmal dem Jörg Stocker zugeschrieben wurden, können einen Aufschluß über die künstlerische Atmosphäre geben, in der sich Hans Holbeins erste Entwicklung vollzog. Auch von seinen äußeren Lebensumständen wissen Urkunden nur wenig zu berichten. Eine Gesellenfahrt an den Niederrhein ist mehr aus äußeren Umständen zu erschließen als durch maßgebende und tiefreichende Beeinflussungen, die er dort erfahren hätte, zu beweisen. Mit den ersten Werken, die er im Jahre 1493 voll-

Schwaz. Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, 1895, S. 411 und XX, 1897, S. 362. Gustav Glück, Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz. Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh., XXV, 1905, S. 245.)

[1]) Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig 1908.

[2]) Sollen Rückschlüsse aus der gleichzeitigen Buchillustration gelten, so konnte sich Augsburg mit Ulm in den siebziger und achtziger Jahren kaum messen. Augsburgische Verleger ließen die Holzschnitte ulmischer Bücher kopieren, für die schon damals Künstler arbeiteten, nicht Handwerker, wie für die große Zahl der älteren Augsburger Drucke.

[3]) Vgl. oben S. 88 und 105.

[4]) Abb. bei J. Baum, Ulmer Kunst, Stuttgart 1911, S. 40—41.

endete[1]), steht Holbein als ein fertiger Meister da (Abb. 145). Vereinzelte Motive weisen auf die Bekanntschaft mit Werken des Rogier. Die Kenntnis der Originale, die eine Reise zur Voraussetzung hätte, ist dadurch nicht bewiesen. Immerhin muß es für wahrscheinlich gelten, daß Holbein in den Niederlanden gewesen ist. Aber für die Eigenart seiner Komposition wie für das charakteristische Dunkel der Farbe konnte Holbein dort nicht die Anregung finden.

Durch die neunziger Jahre läßt sich die Tätigkeit des Meisters in Augsburg an einer Reihe gesicherter Werke verfolgen. Er steht einer Werkstatt vor, die nach dem Brauche der Zeit Altäre liefert. So viel und nicht mehr weiß man von anderen Meistern. Holbein ist der erste, der ein persönliches Schicksal wenigstens ahnen läßt, dessen künstlerische Entwicklung den Rückschluß auf ein individuelles Erlebnis nahelegt. Damit viel mehr als mit der Aufnahme der italienischen Formensprache erweist er sich als ein Mann der neuen Zeit, denn er ist der erste, der eigenwillig vor sein Werk tritt und durch seine Kunst selbst sprechen will, anstatt die Schöpfung nur durch ihr eigenes Dasein Zeugnis legen zu lassen.



Abb. 144 Bernhard Strigel. Konrad Rehlingen. München, Pinakothek

Um die Jahrhundertwende vollzieht sich diese Neuorientierung. Durch Dokumente und Werke läßt sich eine Reise belegen, die sicher bis nach Frankfurt und wahrscheinlich weiter rheinabwärts führte. Es ist möglich, daß Holbein nun zum zweiten Male in diese Gegend kam. Die Heftigkeit des Eindrucks aber legt den Gedanken nahe, daß von neuen Werken oder von Dingen, die ihm früher stumm geblieben waren,

[1]) Vier Altarflügel aus Kloster Weingarten. Augsburg, Dom.

nun eine andere Wirkung auf den inzwischen reifen und seit einem Jahrzehnt selbständig wirkenden Meister ausging. In dem Altar, den Holbein für die Dominikaner zu Frankfurt[1]) schuf, herrscht ein seltsam aufgeregtes Wesen (Abb. 146). Ein Hang zu heftigem Übertreiben erwacht. Phantastische Karikaturen sind die Schergen, die Christus peinigen. Und etwas von der Wildheit ihres Wesens hat sich auch dem Pinsel mitgeteilt, der breit über die Fläche hinstreicht. Es ist viel Gesellenarbeit in den großen Tafeln, die leicht dem ersten Blick abstoßend wirken, aber wo der Meister selbst Hand anlegte, erwuchsen Formen, wie man sie bis dahin in der deutschen Kunst nicht gesehen hatte.

Die Tatsache, daß dieser Altar in der Fremde entstand, führt unmittelbar auf die Frage nach den äußeren Anregungen, die den auffallenden Stilwandel begründeten. Eine präzise Antwort läßt sich nicht geben. Nur allgemein mag der Name Hieronymus Bosch genannt sein, muß vor allem an die Möglichkeit erinnert werden, daß hier in Frankfurt die Wege Holbeins und Grünewalds sich kreuzten.



Abb. 145 Hans Holbein der Ältere. Darbringung im Tempel (Altar aus Weingarten). Augsburg, Dom

Daß aber auch die niederländische Art in weiterem Sinne erst jetzt ihren vollen Einfluß übte, läßt sich verschiedentlich belegen. In dem reichen Schatz Holbeinscher Federzeichnungen, die das Basler Museum verwahrt, findet sich eine große Anbetung der Könige in prächtiger Breitenentwicklung und Tiefenentfaltung. Daß Holbein die Komposition nicht selbständig erfunden hat, ließ sich erkennen, noch ehe das Original wieder auftauchte, das durch drei Jahrhunderte im Kloster Monforte in Nordspanien verborgen gewesen war. Und auch daß Hugo van der Goes der Schöpfer war, ließ sich ahnen, noch ehe die stolze Tafel, die jetzt eine Zierde des Berliner Museums ist, die Bestätigung erbrachte. Daß Holbein so sorgfältig seine Motive dem Werke entlehnte, beweist am besten den Eindruck, den es auf ihn übte. Und die Wirkung solchen Studiums findet man schon in dem 1502, kurz nach der Rückkehr von

[1]) Frankfurt a. M., Histor. Museum.

der Reise entstandenen Kaisheimer Altar (Abb. 147)[1]), mit seinen Entlehnungen aus der Basler Zeichnung und der Auflockerung des Gefüges, die nochmals weitergetrieben wird in dem Hauptwerke dieser Zeit, der um 1504 entstandenen Paulusbasilika.



Abb. 146 Hans Holbein d. Ä. Kreuztragung Christi. Frankfurt a. M., Historisches Museum

Die merkwürdigen Basilikabilder, die heut in dem Augsburger Museum vereinigt sind, gehen auf einen Auftrag der Nonnen des Katharinenklosters zurück, denen das Vorrecht gewährt worden war, den Ablaß für die Pilgerschaft zu den 7 Hauptkirchen Roms innerhalb ihrer eigenen Mauern zu erlangen. Die Orte für die entsprechenden Gebete sollten durch Bilder, die sich den spitzbogigen Feldern des Kreuzganges einzufügen hatten, im einzelnen gekennzeichnet werden. Auf jeder Tafel war die Kirche selbst darzustellen und die Hauptereignisse aus dem Leben ihres Namensheiligen. Schon im Jahre 1499 ward Holbein der erste Auftrag der Art zuteil, und er schuf damals die schwerfällige Tafel der Marienbasilika (Abb. 148)[2]), die mit ihren großen, die Fläche weithin füllenden Gestalten an die Stimmung des sechs Jahre früher vollendeten Weingartener Altares gemahnte. Die Paulusbasilika (Abb. 149)[3]), die nur fünf Jahre später entstand, erscheint zierlich und leicht neben dem älteren Werke. Die Figuren stehen freier und lockerer in der Fläche. Holbein versucht zu erzählen. Eine Fülle von Szenen aus dem bewegten Leben des heiligen Paulus wird geschildert. Über Vordergrund und Hintergrund verteilt sich die Reihe der Ereignisse. Die Strenge der Zentralkomposition ist gelöst, und die Mitte der Tafel gehört der pikanten Rückenfigur eines Mädchens, das vor der Kirche sitzt, in deren Innerem der Heilige

[1]) München, Alte Pinakothek, Nr. 193—208.
[2]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2062—64.
[3]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2068—70.

predigt. Die Marienbasilika war farbig auf ein rauhes, dunkles Braunrot gestimmt. Die Oberfläche des neuen Werkes gleicht einem satten Email. Die Frau, die der Taufe des Paulus beiwohnt, verrät niederländischen Farbengeschmack[1]) in dem weißbesetzten, grünen Mantel über dem blauen Brokatstoff des Kleides. Rot ist die Hauptfarbe. Aber wie schon in den Marientafeln des Kaisheimer Altars, so ist hier die Hauptfigur durch ein blauschattendes Weiß herausgehoben, das die Angelpunkte der Komposition bezeichnet und so zum eigentlichen Träger des Eindrucks wird.

Für die Frau im modischen Kleid stand aller Wahrscheinlichkeit nach Holbeins Ehegattin Modell. Ihr gegenüber steht der Mann mit den zwei Söhnen, und er weist auf den jüngeren, dessen Ruhm den seinen einstmals weit überstrahlen sollte.

Eine natürliche Freude am Porträt spricht aus der Gruppe. Schon die Tafeln des Kaisheimer Altars sind voll von Bildnisköpfen, zu denen manche Studien in den prachtvollen Silberstiftzeichnungen des Meisters noch heut erhalten blieben. Zu dem großen Stammbaum Christi des Frankfurter Dominikaneraltars saßen gewiß die Mönche des Klosters Modell. So war es nur natürlich, daß Holbein auch seine eigenen Züge und die Bildnisse seiner Nächsten in einem Werke, das ihm besonders am Herzen lag, verewigte.



Abb. 147 Hans Holbein d. Ä. Anbetung der Könige (Kaisheimer Altar). München, Pinakothek

In drei Jahrzehnte legt sich die Tätigkeit des älteren Holbein auseinander. Die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts umschließen seine erste künstlerische Epoche. Die Eindrücke der Frankfurter Reise bestimmen die Entwicklung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Der Übergang zu der Formensprache der Renaissance bezeichnet das zweite Dezennium. Holbein ist nicht in Italien gewesen. In Augsburg selbst

[1]) Auch formal ist sie eine Erinnerung an Rogier (Kolumbaaltar in München).

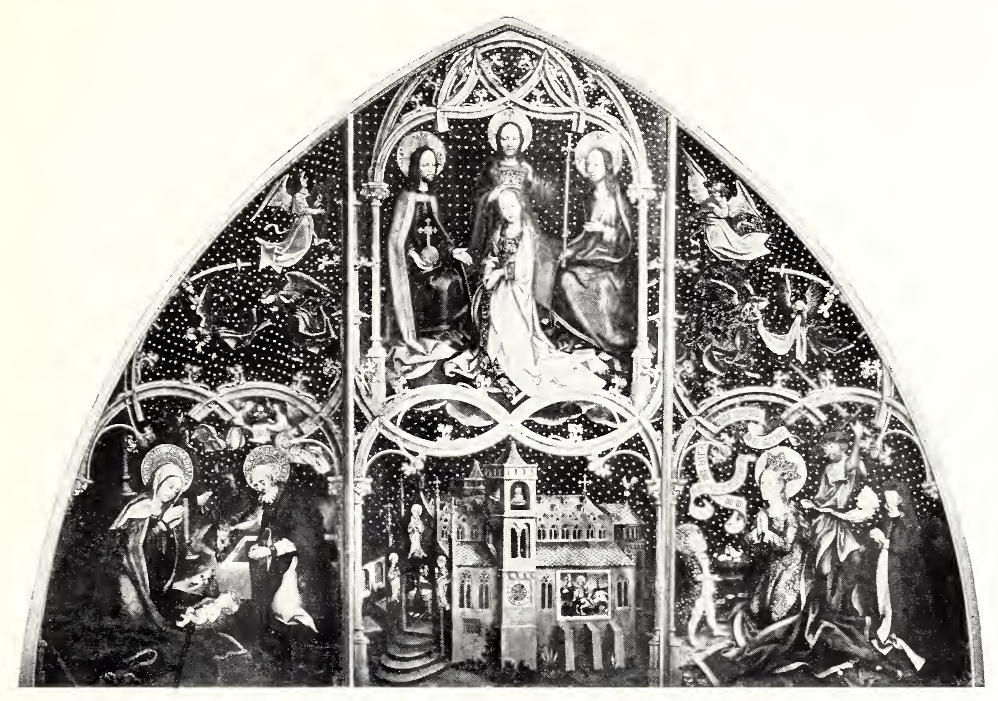


Abb. 148 Hans Holbein d. Ä. Marienbasilika. Augsburg, Gemäldegalerie

gab es jetzt Gelegenheit genug, die modische Formenwelt zu studieren. Aber die Übernahme blieb äußerlich. Man spürt nicht den Geist der Renaissance in den Werken des Meisters. Es ist nur ein neues Kleid, mit dem er sie schmückt.

So gemahnen in ihrer Stimmung die späten Werke Holbeins viel mehr an die Meister aus dem Kreise des Gerard David als an italienische Kompositionen. Es ist nicht unmöglich, daß nochmals Anregungen aus den Niederlanden, nun ein drittes Mal in neuer Form, ihm kamen. Das Hauptwerk dieser Spätzeit, das Bild des Lebensbrunnens von 1519 [1]), das nach Lissabon verschlagen wurde (Abb. 150), atmet ganz die Stimmung der gleichzeitigen Brügger Malerei, deren Werke rheinaufwärts vielfach schulbildend wirkten.

Die Tafel muß schon in Isenheim entstanden sein, wohin Holbein an seinem Lebensabend auswanderte, und wo er im Jahre 1524 starb. Noch in Augsburg, vier Jahre vor dem Lissaboner Bild, schuf Holbein den Sebastiansaltar [2]), der als das einzig populäre Werk den Ruhm des Meisters bewahrt hat (Abb. 151). Die Mitteltafel mit dem Gedränge schwerer Figuren ist ganz im Sinne der alten,

---

[1]) Lissabon, Museum.

[2]) München, Alte Pinakothek, Nr. 209—11.



Abb. 149 Hans Holbein d. Ä. Paulusbasilika. Augsburg, Gemäldegalerie

dichtgefüllten Kompositionen erfunden. Die beiden heiligen Jungfrauen auf den Flügeln aber sind so holde und zarte Wesen, daß der Versuch nahe lag, sie dem jüngeren Sohne, dem damals achtzehnjährigen Hans zuzuweisen [1]). Zwischen den Frauen des Kaisheimer Altars und der reizenden Versammlung weiblicher Wesen auf der Lissaboner Tafel stehen die heilige Dorothea und Elisabeth des Sebastiansaltars, aber durchaus glaubhaft als Geschöpfe e i n e s Meisters mitteninne. Und die modische Kleidung wie das italienische Ornament können nicht über den noch rein gotischen Formencharakter der beiden Gestalten hinwegtäuschen. Das leise Gleiten, das schwebende Stehen, der sanfte Fluß der Falten, das alles ist der Schwanensang einer scheidenden Zeit, nicht der männliche Schritt einer neuen Epoche, in der der Sohn lebte und mit beiden Füßen fest auf sicherem Boden stand.

Den Rückblickenden gemahnt das Schicksal Holbeins an Tragik. Er sah wie Moses das gelobte Land. Aber es war ihm nicht beschieden, es zu finden. Seiner Zeit war er verloren, und den Forderungen einer neuen Epoche war er nicht ge-

[1]) Vgl. Voll, Führer durch die Alte Pinakothek, München 1908, S. 261.



Abb. 150 Hans Holbein d. Ä. Lebensbrunnen. Lissabon, Museum



Abb. 151 Hans Holbein d. Ä. Sebastiansaltar. München, Pinakothek

wachsen. Er gehörte nicht zu den starken Naturen, die selbst den entscheidenden Umschwung vollziehen, und er war nicht spät genug geboren, um als natürliche Gabe zu empfangen, was ihm das Ziel fruchtlosen Mühens wurde. Dürer setzte seine machtvolle Persönlichkeit ein, in ihm verkörperte sich das Schicksal der nordischen Kunst an ihrem entscheidenden Wendepunkte. Und des alten Holbein glücklicherer Sohn war bestimmt, der einzige Meister der klassischen Hochrenaissance nördlich der Alpen zu werden.

Das sechzehnte Jahrhundert

Menschliche Zeitrechnung mißt nach Willkür. Man kann sich dieser Wahrheit bewußt sein und vermag sich doch nicht ganz der Suggestion der Zahl zu entziehen. Die Geschichtschreibung folgt den Jahrhundertgrenzen als sichtbaren Marksteinen des Zeitablaufes. Und es scheint wirklich, als sei das Jahr 1500 für die Geschichte der deutschen Malerei zum Grenzstein zweier Zeitalter geworden. Eine neue Kunst entsteht. Die hundertjährige Entwicklung, die voraufging, wird dem Rückschauenden eine Epoche langsamen Reifens. In gewaltigem Anlauf ist endlich eine ungeahnte Höhe gewonnen. Die kurze Spanne einer Generation hat genügt, und nachdem alle Kräfte aufs höchste gesteigert waren, ist der Strom ebenso rasch wieder versiegt.

Knapp um die Jahrhundertgrenze entstehen die ersten entscheidenden Werke der neuen Zeit. Dürer, Grünewald, Altdorfer, Cranach, Burgkmair treten fast gleichzeitig auf den Plan. Wer nur um ein Jahrzehnt zu früh begonnen hatte, zählt nun schon zu den Alten, Veralteten. Darum trägt Hans Holbein der Vater den Beinamen des Älteren in zwiefachem Sinne zu Recht. Er sah in Frankfurt die ersten Stunden des neuen Jahrhunderts, und das Jahr, das zwei Zeitalter scheiden sollte, wurde auch ihm zu einem Schicksal. Ein gewaltiger Eindruck, der bis an die Grundfesten sein künstlerisches Dasein erschütterte, hat ihn hier in der Mainstadt getroffen. Der ehrsame Tafelmeister von Augsburg entdeckt seine Seele. Die Passionsszenen des Frankfurter Altars mögen abstoßend wirken in der fratzenhaften Verzerrung menschlicher Gemeinheit, es ist ein Zug spukhafter Dämonie, etwas von visionärer Unwirklichkeit in ihnen, eine erregte Hast, die überspringt auf den Beschauer und rückschließen läßt auf die Stimmung des Meisters, der die Bilder schuf.

In Holbeins Natur fehlte nicht der Sinn für das Malerische. In schimmernden Flächen bauten sich die Kompositionen des Weingartener Altares [1]), ganz anders als die Tafeln der Nürnberger mit ihrem kleinteiligen Formenspiel. Aber die Grundlage seiner Bilderfindung war die plastische Gruppe. Und ohne äußeren Anlaß kann nicht in Frankfurt der Umschwung sich vollzogen haben. Ein anderer muß den Meister gelehrt haben, an die Stelle der greifbaren Form den Eindruck flüchtigen Vorübereilens zu setzen, eine Gruppe nicht innerhalb der Bildgrenzen abzuschließen, sondern ihr den Schein zufälligen Ausschnittes der Wirklichkeit zu

---

1) Vgl. Abb. 145.

geben und dem Ausdruck innerer Erregung den Zusammenhang der Form zu opfern. Der althergebrachte Werkstattbetrieb diente schlecht solcher höchst subjektiv-persönlichen Kunstäußerung. Und das Werk bleibt sehr unvollkommen, weil der Meister die Konsequenzen so andersartigen Schaffens nicht zu übersehen vermochte.

Um die Jahrhundertwende wurde in Deutschland die Persönlichkeit im Kunstwerk befreit. Die Meister, die jetzt auf die Bildfläche traten, sind uns in ganz anderem Maße lebendig als ihre Vorläufer im 15. Jahrhundert. Holbein vernahm die erregende Botschaft. Aber er besaß nicht mehr die Schwungkraft, sich von der Last seiner eigenen Vergangenheit zu befreien, und er blieb, der er gewesen, obgleich er hier dieses, dort jenes am Wege der neuen Kunst auflas. Der aber in Frankfurt ihm begegnete, der ihm den Mut gab zu dem Übermaß der Dominikanerpassion, kann kein anderer gewesen sein als Matthias Grünewald [1]). Dessen Verspottung Christi vom Jahre 1503 (Abb. 152)[2]) steht Holbeins Passion so nahe, wie zwei Äußerungen verschiedener Individualitäten sich gleichen können. Auch hier das Übermaß an Ausdruck, an hastiger Bewegtheit, die Zufallsform der Komposition, die weich aus dem Tiefendunkel modellierten Gestalten. Der Schluß liegt nahe, daß Holbein, weil er der Ältere ist, auch der gebende gewesen sein müsse, und es ist versucht worden, die rätselhafte Erscheinung des Matthias Grünewald hier anzuknüpfen. Aber während Grünewald mit diesem ersten Werke aus dem Dunkel hervortritt, weiß man von Hans Holbein vor der Frankfurter Zeit, weiß, daß das Entscheidende, was ihn mit Grünewald verbindet, hier erst entstand. So bleibt der umgekehrte Schluß, daß von Grünewald der Einfluß ausging. Dabei wäre es denkbar, dieser sei in Frankfurt als Geselle Holbeins tätig gewesen und habe an dem Dominikaneraltar selbst mit Hand angelegt, wenn nicht die reife Kunst der Münchener Tafel, die nur zwei Jahre später datiert ist, dieser Annahme entgegenstände. Denn so sehr alles Äußere sich gleicht, so weit bleibt die altertümlich befangene Anordnung und Zeichnung des älteren Meisters hinter der entscheidenden und starken Kunst des jungen Grünewald zurück.

Da ist schon der feste Schritt der neuen Menschheit, deren Füße am Boden haften. Energisch bildeinwärts bewegt ist die Gestalt des Henkers, der Christus am Stricke zerrt. Im Gegensatz zu der weit verzettelten Komposition des Älteren faßt eine andere Hand hier das Wesentliche scharf zusammen. Und mehr die rückständige Anordnung der Füllfiguren als die groß komponierte Gruppe der drei Träger der Handlung erinnert noch unmittelbar an Holbeins Tafeln.

So wird das Rätsel der Grünewaldschen Kunst nicht kleiner durch seine geheimnisvolle Beziehung zu dem Dominikaneraltar in Frankfurt. Die meisten

---

[1]) H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911.

[2]) München, Pinakothek, Nr. 1486.

deutschen Meister des 16. Jahrhunderts stehen der Geschichte in hellerem Lichte als ihre Vorläufer. Von ihren persönlichen Schicksalen ist schriftliche Kunde erhalten. Man weiß von ihrem häuslichen Dasein, ihren Reisen, ihren Freunden. Auch Grünewalds Name blieb unvergessen. Aber sein Lebenslauf ist in fast undurchdringliches Dunkel gehüllt. Es ist nicht überliefert, wann er geboren wurde, wo er seine Jugendjahre verbrachte und die ersten Eindrücke von fremder Kunst empfing. Ein Rechnungsbuch in Aschaffenburg nennt einen Maler Matthias schon im Jahre 1489. Die Frage, ob er identisch mit Grünewald ist, muß entscheidend sein für unsere Vorstellung von dem Werdegang des Meisters. Aber die Antwort bleibt aus. War Grünewald im Jahre 1503 schon ein Mann in der Mitte der dreißiger Jahre, der drei Lustren selbständiger, künstlerischer Arbeit hinter sich hatte, oder zeigt ihn die Münchener Tafel bei seinen ersten Schritten?



Abb. 152 Matthias Grünewald. Verspottung Christi. München, Pinakothek

Mit der Annahme des frühen Geburtsdatums wurden allerlei Bilder aus dem Umkreise des Schongauer und des jungen Dürer, die sich noch nicht in überzeugender Weise mit Meisternamen in Verbindung bringen ließen, als Jugendwerke Grünewalds in Anspruch genommen[1]). Aber es fehlt die Beziehung zu den späteren sicheren Werken. So ist es besser, auf die Nachricht zu verzichten, die ebenso auf einen anderen Maler Matthias gedeutet werden kann. Ist Grünewald erst um das Jahr 1480 geboren, so rückt er ein in die Generation derer, die zu den Begründern der neuen Kunst wurden. Die andere Frage aber, wo er seine besondere Art bildete, bleibt wiederum im Dunkeln, wenn die Werke, die den Anschluß an Schongauer zu vermitteln schienen, preisgegeben werden müssen.

[1]) Am weitesten ging F. Bock, Die Werke des M. Grünewald. Straßburg 1904.

Die älteren Meister führte die Gesellenfahrt in die Niederlande, die jüngeren nach Italien. Weder das eine noch das andere läßt sich aus Grünewalds Werken erschließen. So sehr ist seine Kunst Ausdruck seiner Persönlichkeit, daß jeder Versuch der Anknüpfung an Fremdes versagt. Nur in einem allgemeinen Sinne darf an die flackernde Erregtheit in den malerischen Erfindungen des Mäleßkircher erinnert werden. Von ihm führte die Linie hinauf über Multscher zu dem Meister von Flémalle, während auf der anderen Seite in Rogier die klassische Formulierung der gotischen Bildsprache sich entwickelte, der Schongauer in Deutschland zum Siege verhalf.

In dieser Zweiteilung der Richtungen wird Grünewald zum Antipoden des Schongauer, als dessen Schüler er einmal galt, und seine Kunst ist der Gegenpol der Dürerschen, die aus der alten in die neue Klassik italienischer Formenprägung überleiten sollte, während Grünewald alle Kräfte, die in der nordischen Kunst entwickelt waren, zu ihrer höchsten Steigerung im Sinne stärksten seelischen Ausdruckes sammelte.

Für Dürer ist jeder Vorwurf Anlaß zur Erfindung einer idealen Bildrhythmik, wie er der Schönheit der einzelnen Gestalt nachspürt und den Gesetzen im Aufbau eines Antlitzes. Holbein nimmt die Dinge in ihrer einfachen Drastik, gestaltet ein Geschehen als sichtbar einleuchtende Erscheinung. Jeder Mensch ist ihm darstellenswert in seiner individuellen Formung. Grünewald gibt sich ganz dem Stimmungsgehalt einer Situation hin. Er empfindet wie der Lyriker mit jedem Baum, mit jedem Stück Stoff, das er gestaltet. Als Form, als Linie erkennt er nur eine, und das ist die von Ausdruck ganz erfüllte. Das Gesicht des Menschen ist ihm wertvoll nur als der Spiegel seiner Seele.

Darum kann die Einzelform verzeichnet sein, ja sie soll es. Denn die ruhende Form ist ausdrucksarm, und jede ins Unmögliche führende Übertreibung ist erlaubt, sofern sie zum Gefühlssymbol wird. Bewegung bedeutet ihm nicht rhythmische Anmut und klare Funktion, sondern ein Schwingen der Flächen.

Nicht Schönheit, nicht Wahrheit ist das Ziel dieser Kunst, sondern Ausdruck um jeden Preis. Der Leichnam Christi am Kreuz auf den Außenflügeln des Isenheimer Altars (Abb. 153)[1]) atmet in seiner grünen Verfärbung alle giftige Pest der Verwesung. Übergroß ist der Körper gebildet. Die Finger spreizen sich in Todesstarre, und die mächtigen Füße sind zur Seite gekrümmt, als habe ein übermenschlich heftiger Schmerz sie gebogen. Das Haupt sinkt tief auf die Brust. Zu einem letzten Seufzer unsäglichen Leides scheint der Mund sich zu öffnen. Wirres Gestrüpp von Dornen umgibt den Kopf. Ein zerfetztes Tuch schlingt sich in dickem Knoten um die Lenden. Und das Kreuz selbst ist nicht wohlgeglättet. Roh sind

[1]) Der Altar ist um 1510 entstanden. Er befindet sich jetzt in Kolmar, Museum Unterlinden.

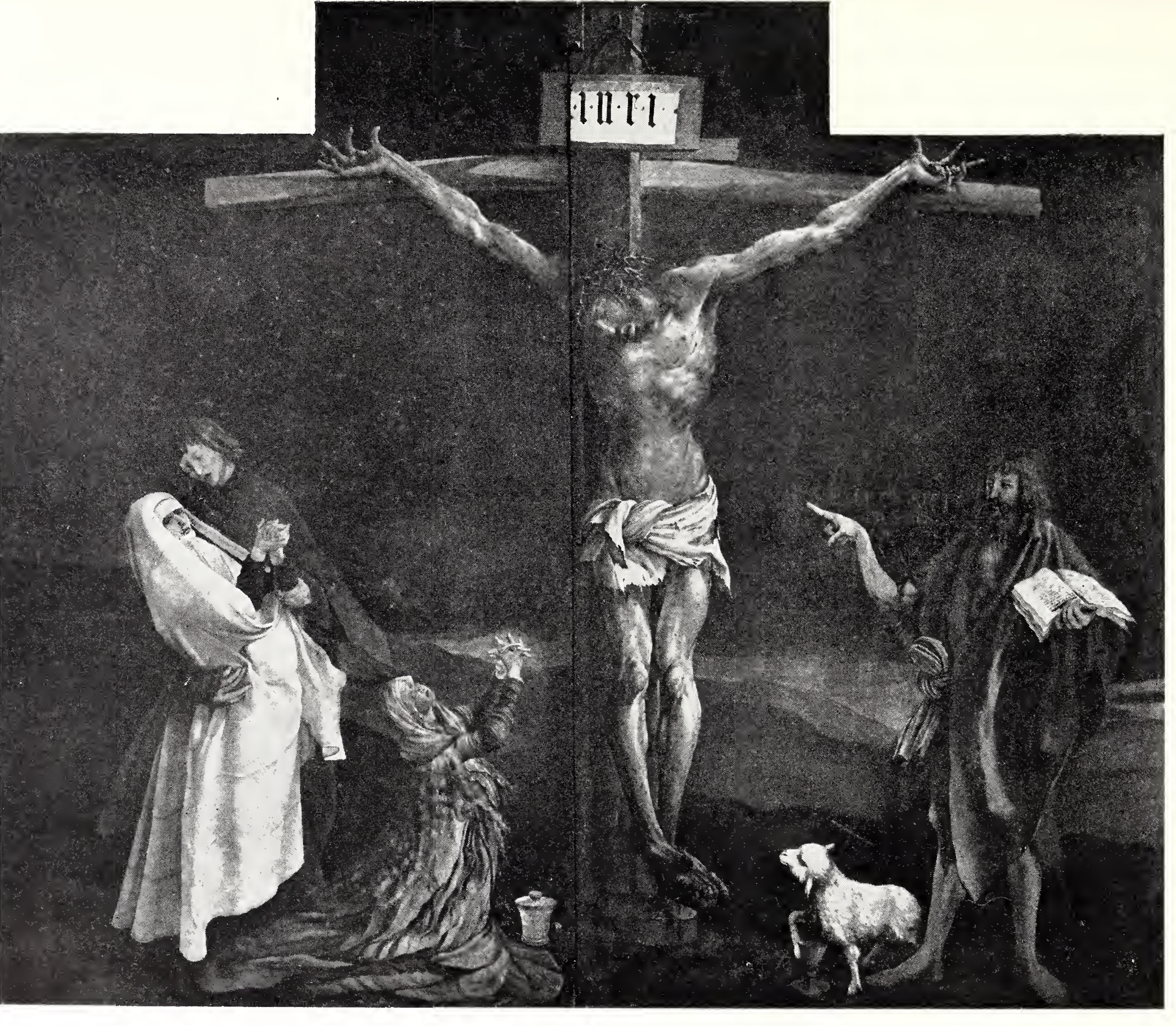


Abb. 153 Matthias Grünewald. Christus am Kreuz (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

zwei Stämme zusammengeschlagen. Es erhebt nicht den Dulder weit über die Erde, sondern wurzelt tief im Boden.

Groß vor dem einsamen Dunkel des Himmels, das abwärts zum Horizonte in ein schweres Grün sich lichtet, steht das mächtige Kreuz. In eine Linie des Schmerzes klingen die drei Gestalten zur Linken zusammen. Über den rückwärts gebogenen Kontur der knienden Magdalena steigt die Kurve empor zu dem Mantel des Johannes, und die Linie des zurückgeworfenen Oberkörpers der Magdalena setzt sich fort in der gleichen Richtung Marias. Beider Frauen Hände stoßen ringend empor zu dem Gekreuzigten. Drüben zur Rechten steht der Täufer, allein, in allem der Kontrast zu der Gruppe der Trauernden. Er weiß den Sinn dieses Sterbens. So ist er ganz Ruhe und Stille.

Der poetische Gehalt einer solchen Komposition, der zu dichtenden Umschreibungen lockt, läßt leicht die künstlerische Ökonomie übersehen, die jeder Gestaltung zugrunde liegt. Ein Gefühlserlebnis muß zur Form erhoben werden, wenn es zu anderen sprechen soll. Der Mensch erlebt, der Künstler bildet. Der Darstellung des großen Schmerzes ist jede Linie dienstbar. Es kann unklar bleiben, wie Johannes steht, wie sein Arm die hinsinkende Maria umfaßt. Aber die Gruppe dieser zwei Menschen ist in jedem Zuge Ausdruck der Klage hinfälligen Menschenleids.

Wie die klingenden Trompeten eines Trauermarsches, so gellen die Farben aus dem Dunkel des nächtlichen Himmels, ohne daß ihrem Leuchten eine andere Begründung gegeben wäre als die einer höchsten Steigerung der Ausdruckskraft. Dreifaches Rot trägt den Eindruck. Ein starkes Ziegelrot ist der Mantel des Johannes, der das weiche Weiß Mariens rahmt. Drüben antwortet das Karminrot im Mantel des Täufers. Und ein kränkliches Rosa ist das Kleid Magdalenas, deren Schmerz dem Wahnsinn gleicht. Als der Altar noch unversehrt stand, wurde der Dreiklang weitergeführt durch das lichte Karmin im Rock des Antonius auf dem feststehenden Flügel links, das strahlende Ziegelrot in dem mächtigen Tuche des Sebastian rechts, und unten in der Predella kehrte das Rot nochmals im Rocke Johannis wieder, dem der langgestreckte, rote Sarkophag zur Linken die Wage hält.

Öffnete sich dann das erste Flügelpaar, so tat eine festlich rauschende Pracht sich auf (Abb. 154). Leuchtend strahlt das lichte Karmin von Mariens Kleid unter dem schönen Blau ihres Mantels. Helle Rot blitzen aus dem blauen Dunkel der Kapelle, vor der die Lichtgestalt des lautenspielenden Engels kniet, ganz aufgelöst in die zartesten Töne eines schimmernden Regenbogens von Violett zu Blau, Gelb und bis ins Rötliche. Ihm gleicht in seiner riesigen Gloriole der Auferstehende zur Rechten (Abb. 155), dessen emporwallendes Gewand aus Rot zu Gelb sich lichtet, um unten in blauschattendem Weiß zu entschwinden. Zur Linken tönt wie eine Fanfare das grelle Rot des Vorhanges, und seine Farbe durchrieselt wie in kleinen Bächlein das ganze Bild, während

Abb. 154 Matthias Grünewald. Marienbild (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

Maria in tiefem Blau ergeben die Botschaft empfängt, die der Engel ihr bringt (Abb. 156). In schwerem Karmin legt sich der rauschende Mantel um seine Schultern.

Die Wirklichkeit entschwindet. Der Zauberspuk alter Märchen wird lebendige Gestalt. Alles lebt. Die Pfeiler der gotischen Kapelle sprechen. Das Blattwerk der steinernen Ranken beginnt zu kriechen und zu wachsen. Die Figuren auf den Fialen sind erwacht und reden in heftigen Gesten. Und drinnen erst ist ein Gewimmel, ein Summen und Tönen, ein Klingen und Schwirren, ein Singen und Musizieren. Engel in jeglicher Gestalt sind erschienen, und allen voran kniet Maria selbst noch einmal, in einen Lichtschein aufgelöst. Es macht nicht viel aus, welcher theologische Sinn die Erscheinung deutet. Nichts ist wirklich in diesem Bilde, und auch das zwiefache Dasein nimmt nicht wunder.



Abb. 155 Matthias Grünewald. Auferstehung Christi (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

Denn draußen sitzt noch einmal Maria, die Gottesmutter, und liebkost das Kind. Das Tuch, in dem sie es hält, ist das gleiche, das nachmals die Hüften des Mannes gürtet, als er den Tod am Kreuze starb. Es ist in Fetzen zerschlissen, in seltsamem Gegensatz zu dem prächtigen Stoff von Mariens Kleid. Neben ihr steht die Wiege, die Badewanne. Der Maler ruht hier ein wenig aus, er verliert sich ins kleine, beginnt zu erzählen. Und es lohnt, ihm zu folgen, wenn er das Holz des Troges schildert und das Tuch, das er darüber breitet.



Abb. 156 Matthias Grünewald. Verkündigung (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

Über Maria aber steigt Märchenland wieder empor. Lichtblaue Berge ragen steil in strahlende Lüfte. Tiefblaue Wolken stehen an hellem Himmel. Sie verdüstern zu Violett, um sich droben ganz in strahlendes Licht zu lösen, wo in feurigem Gelb und Rot Gottvater selbst mit seinen Engeln in der Höhe erscheint.

Noch einmal tun die schweren Flügeltafeln sich auf. Der Glanz ist verrauscht. Ernst blicken die großen Gestalten der holzgeschnitzten Heiligen aus ihrem Schrein hernieder. Bilder aus dem Leben des Klosterpatrons Antonius stehen zu den Seiten. Links der Alte in der Wüste, den der heilige Paulus besucht (Abb. 157), rechts die Versuchung des Einsiedlers durch alle Mächte der Hölle (Abb. 158). Statt des dominierenden Rot herrschen nun kühle Töne. Antonius ist in Blau gekleidet, und er trägt einen grauen Mantel, der mit blassem Lila gefüttert ist. In braunen und grünen Tönen baut sich die phantastische Landschaft empor bis zu den blauen Gletschern und dem lichten Himmel. Durch ein sattes, saftiges Wiesengrün fließt das tiefdunkle Wasser des Baches. Ein entzückendes Reh lagert sich zwischen den beiden heiligen Greisen. Idyllische Melodien klingen an. Und drüben das Widerspiel. Spukhaftes Getümmel wilder Zerstörung. Das Haus brennt, und Teufel schüren das Feuer. Scheußliche Dämonen in vielerlei Gestalt von Tier und Mensch drohen, schlagen, zerren an dem Heiligen. Wie in dem Marienbilde alle Engel, so werden hier alle Teufel



Abb. 157 Matthias Grünewald. Die Heiligen Paulus und Antonius (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

lebendig. Gestalten zeugt die Phantasie des Malers, die kein menschliches Auge gesehen hat.

Grünewald ist der größte und der letzte Meister des deutschen Mittelalters. Er ist der Vollender einer Kunst, die mit ihm zu Grabe ging. Wie die alte gotische Malerei sich in Werken von der Art jener Kreuzigung aus der Münchener Augustinerkirche [1]) zu höchster Ausdrucksgewalt steigerte, so in ihm die Kunst der Spätgotik. Und weit über die Zeiten hin reicht Grünewald Rembrandt die Hand, dem anderen germanischen Genius, der im 17. Jahrhundert der Maler der Seele wurde, der Maler des Dunkels neben der lichten Klarheit des Rubens und der sachlichen Größe des Franz Hals, wie ähnlich Dürer und Holbein voreinst neben Grünewald standen.

Über Grünewald empor aber führte kein Weg. So überraschend modern, so zeitlos in ihrem unerhörten Reichtum die Werke Grünewalds scheinen, seine Mittel sind ganz noch altertümlich. Die Größe seiner Kompositionen ruht nicht auf einer durchsichtigen Klarheit des Baues. Die Gestalt ist nicht als körperliches Gebilde durchdacht. Das Gewand ist selbständig, und mehr oft als die Glieder, die es verhüllt, Träger der Bewegung. Maria ist nur Kleid, Antonius nur Mantel. Der Mantel allein erfüllt die Funktion des Sitzens, und er tut das in einer höchst

[1]) Vgl. Abb. 10.

feierlichen und überzeugenden Form. Eine Hand ist ganz im Zusammenhang der Geste umschrieben, und sie ist immer Träger stärksten Ausdrucks in den gefühlsgesättigten Biegungen der Finger. Und doch bildet Grünewald jedes Glied noch einzeln für sich, wie die überraschenden Farbenwunder nicht die Tradition alter Technik verleugnen, nicht mit breitem Pinsel fetter Ölfarbe hingestrichen sind, sondern schichtenweise in dünnen Lasuren.



Abb. 158 Matthias Grünewald. Versuchung des heiligen Antonius (Isenheimer Altar). Kolmar, Museum

Ein Mantegna hätte sich unwirsch abgewendet von dem krausen Gewirr in der Kapelle des Marienbildes. Er hatte es gezeigt, wie Massen klar zu gliedern sind. Grünewalds Mittel wären ihm veraltet und unsauber erschienen. Auch Dürer mußte so denken. Er malte um diese Zeit an einer Heiligenversammlung, deren Gestaltenfülle mit anderer Weisheit gebändigt war, und auch das Motiv der Mariengruppe hätte seinen Forderungen plastischer Klarheit nicht genügt. Die musizierenden Engel wären ihm manieriert erschienen. Er zog die geflügelten Lautenspieler der Venezianer vor, die nicht die Glieder zu verrenken brauchten, die ruhig saßen und lautlos sich mit der Geste des Musizierens begnügten. Und Grünewald umgekehrt wäre solche Zurückhaltung nüchtern und sinnlos erschienen, als er von heiligem Feuer beseelt sein Lebenswerk schuf.

Man kennt andere Gemälde des Meisters, aber keines kommt dem Isenheimer Altare gleich. So sehr bleibt dieser Schöpfung der Charakter des Ein-

maligen, Singulären, daß der Meister selbst nicht einen Weg darüber hinaus finden konnte. Für Dürer ist jedes Werk Abschluß und Anfang zugleich, jedes die Vollendung seiner selbst und die Stufe zu einem folgenden. Grünewald konnte in der Wiederholung steigern, aber eine neue Konzeption blieb ihm versagt. Nur einmal vermochte ein Mensch das gewaltige Pathos des Gekreuzigten so zu erleben. Was ganz aus Leidenschaft geboren ist, darf nicht zur Formel werden. In dem Spätwerke aus Tauberbischofsheim (Abb. 159)[1]) wird die Dornenkrone nochmals wüster geflochten, das Lendentuch wilder zerfetzt, das Querholz des Kreuzes heftiger gebogen, und das Haupt des Gekreuzigten in der Verkürzung zum Ausdruck grimmigeren Schmerzes verzerrt. Aber die Steigerung bleibt im einzelnen, und an Empfindungsgehalt kommt das zweite Werk dem ersten nicht gleich.

In der Kreuztragung erscheint das Pathos beinahe äußerlich, denkt man an das tiefe Leid der frühen Verspottung mit dem unsäglich rührenden Motiv der weit über die Augen gezogenen Binde und dem leidenden Hängen der müden Hände. Grünewald versucht nun, an Energie der Bewegung den Zeitgenossen es gleichzutun. Aber in der flächenhaften Einstellung der Häscherfiguren werden Schwächen der Zeichnung offenbar, die der malerische Schwung im Isenheimer Altar überdeckt hatte.

Es scheint, daß in einem Menschenleben nicht zweimal Raum ist zu so gewaltiger Spannung der Kräfte. Naturen von Grünewalds Art kennen kein Haushalten und keine Ökonomie. Die große Dichtung seines Lebens war beschlossen. Der Maler schuf weiter, und reicher noch wurde die Pracht der Materie, die sein Pinsel zeugte. Die modischen Formen der italienischen Renaissance halten ihren Einzug in Grünewalds Werk. Aber man fühlt, wie sie ihm innerlich fremd bleiben. Er gleicht einem alten Manne, nachdem das Werk in Isenheim vollendet ist. Wie ein milder Farbengesang ist das Bild der Gründung von S. Maria Maggiore[2]), das ganz in roten und weißen Tönen klingt. Und wie ein schimmerndes Leuchten von Silber und Gold breitet es sich über die große Erasmustafel (Abb. 160)[3]) die um die gleiche Zeit entstanden ist wie Dürers Apostel.

Dürer, der Mann der Form, zwingt nun den Ausdruck in seine mächtige Erscheinung. Grünewald, der Meister des Ausdrucks, endet in einer stillen und milden Schönheit. Die Komposition des Erasmusbildes gleicht in den Grundzügen ihrer Anlage noch der frühen Verspottung Christi mit den zwei Hauptträgern der Handlung vorn und den zwischen eingeschobenen Füllfiguren. Nur daß nicht mehr altertümlich die Reihen emporsteigen, und daß die Erscheinung an Breite gewonnen hat. Und doch bleibt der Geste des Mauritius noch etwas

[1]) Nach 1525 entstanden. Karlsruhe, Gemäldegalerie, Nr. 993—994.

[2]) Freiburg i. B., Städt. Sammlung.

[3]) München, Pinakothek, Nr. 281.

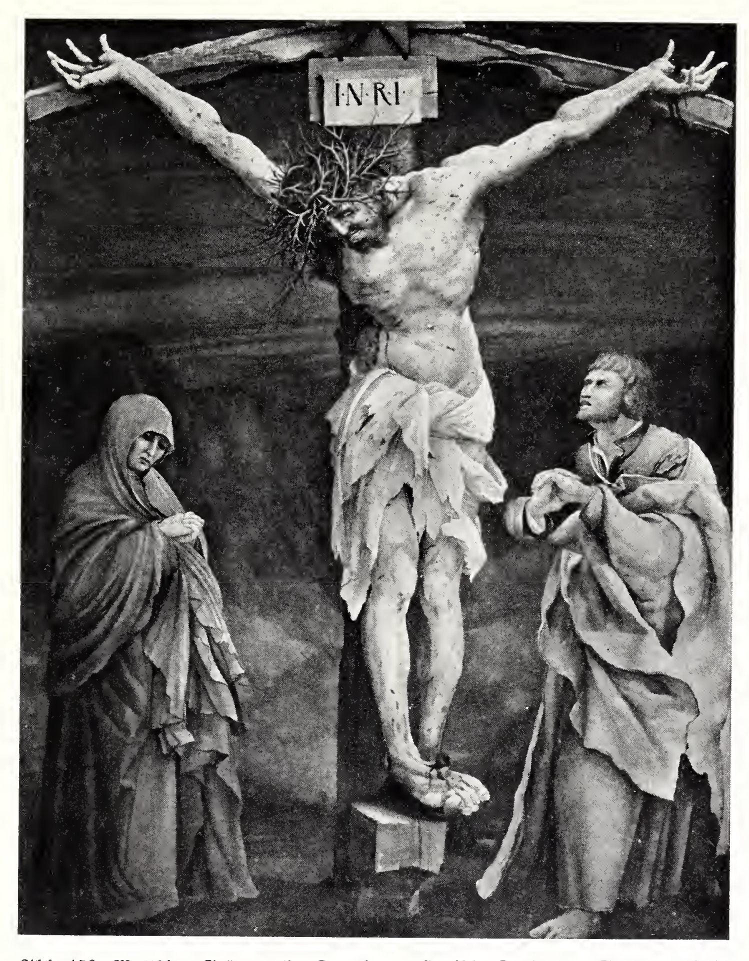


Abb. 159 Matthias Grünewald. Kreuzigung Christi. Karlsruhe, Gemäldegalerie

Enges und Kleines, den wundervoll weich modellierten Köpfen etwas Unfestes, dem prunkvollen Bischofsgewand des Erasmus etwas Körperloses. An malerischem Reichtum ward dieses Werk zu seiner Zeit nicht übertroffen. An unmittelbarer Gewalt plastischen Daseins konnte es sich mit Dürers Aposteln nicht messen, an sicherer Formenklarheit nicht neben Holbeins Madonna bestehen.

Matthias Grünewald genoß Ehren und Ruhm zu Lebzeiten. Der Kardinal Albrecht von Brandenburg machte ihn zu seinem Hofmaler in Mainz. Melanchthon nennt seinen Namen neben denen des Dürer und Cranach. Sandrart gibt sein Bildnis und Biographie. Und doch blieb sein Werk ohne Folge zu seiner Zeit, konnte sein Name lange in Vergessenheit geraten. Ein anderer erfüllte, was der deutschen Kunst not tat. Und es war nicht seine Schuld, daß auch er einsam blieb. Vielleicht hätte es n a ch Dürer eines Grünewald bedurft, eines

Mannes, der die große Form, die nun geschaffen war, in barocken Überschwang zu steigern vermochte. Statt dessen wurden kleine Eklektiker die Erben des Meisters. Und Grünewalds Werk versank, weil es in einer überlebten Zeit wurzelte und darum trotz seiner einzigartigen Größe gerade den nächsten Nachkommen rasch veralten mußte.

Es sollte möglich sein, eine Kunstgeschichte ohne Namen zu schreiben, die nur Werke aufreihte und ihre Folge für sich sprechen ließe. Auch die Taten des Genies stehen nicht allein, sondern sind verkettet in dem allgemeinen Zusammenhang der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Das Genie gibt einen fühlbar stärkeren Impuls, reißt seine Zeitgenossen mit sich fort, weist einer Epoche die Richtung. Aber es wächst hervor aus seiner Zeit und Umgebung, und wenn es dem unkundigen Betrachter wie ein leuchtendes Meteor am nächtlichen Firmamente erscheint, so weiß der Erfahrene die Wege der Himmelskörper zu deuten und führt das Phänomen auf seine Ursprünge zurück, so weit menschliche Forschung die Wege des Weltgeschehens zu ergründen vermag.

Der Kunst der großen Meister hat sich die Geschichtsschreibung früher genähert als den Sternen geringeren Grades, und die leuchtenden Sternbilder trugen ihre Namen, noch ehe man daran dachte, den ganzen gestirnten Himmelskreis aufzuteilen und zu benennen. Sie haben den Charakter des Besonderen, der sie aus der Gemeinschaft der übrigen heraushebt, bewahrt, auch nachdem der Sinn für die größeren Zusammenhänge aufgegangen ist.

In Dürers künstlerischer Tat erfüllte sich das Schicksal der deutschen Malerei. Aber auch sein Schaffen ist determiniert durch Zeit und Umgebung. Die Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Renaissance war notwendig, und sie wäre gekommen auch ohne Dürers Eingreifen, wie sie in den Niederlanden zur gleichen Zeit sich vollzog, ohne daß ein ganz Großer dagewesen wäre, die Führung zu übernehmen. Dürers Weg war kein leichter. Noch einmal sammelten sich in ihm alle Spannkräfte nordischer Gotik. Aber er besaß zugleich ein höchst lebendiges Gefühl für die Forderungen seiner Zeit. Er wußte, daß es unfruchtbar gewesen wäre, sich vor der neuen Formenwelt zu verschließen, die jenseits der Alpen geboren war. Und doch war er nicht der Mann, leichten Herzens sich selbst dem Fremden preiszugeben. So ward sein Schaffen zu einem schweren Ringen, und seinem Werk haftet die Problematik des Unerfüllten an vielen Stellen an. Uns Deutschen ward es darum nicht minder wert. Und vielleicht ist es nicht zuletzt dieser Zug, der ihm den Ruhm des deutschesten Meisters eintrug, während andere nordische Künstler, die der gleichen Aufgabe sorgloser sich nahten, mit minder ehrenvollem Namen die Romanisten heißen.

Aus Briefen an seine Freunde wissen wir, daß Dürer in Italien gewesen ist, und in den Werken der Zeit finden sich die Niederschläge der Eindrücke, die er dort empfing. Die Generation, der Dürers Lehrer angehörte, führte die Wander-



Abb. 160 Matthias Grünewald. Die Heiligen Mauritius und Erasmus. München, Pinakothek

schaft nach den Niederlanden. Jetzt gingen die Niederländer selbst nach Italien, und auch für den jungen deutschen Künstler war dieser Weg gewiesen. Gerade in die Zeit von Dürers Jugend fällt die Wendung. Die erste Gesellenfahrt führt den Neunzehnjährigen (1490) nach dem Westen. Der Name Martin Schongauers war weithin berühmt in deutschen Landen, und der Lernbegierige hoffte, in seiner Werkstatt den ersten Halt zu machen. Er kam zu spät. 1491 war unvermutet der Meister gestorben. Es ist nicht sicher, wo und auf welche Art Dürer Ersatz suchte. Er muß in der Gegend, wo Schongauer gelebt hatte, sich aufgehalten haben, denn er zeichnete einen Holzschnitt für einen Basler Verleger, und noch 1494 scheint er — einer Überlieferung zufolge — in Straßburg gewesen zu sein. Im Frühjahr dieses Jahres ist er dann wieder in Nürnberg.

Viele Nachrichten zeugen von Dürers irdischem Dasein [1]). Aufzeichnungen seiner eigenen Hand sind erhalten. Er sorgte selbst dafür, daß seine persönlichen Lebensschicksale unvergessen blieben. Er besaß genügend Selbstbewußtsein, sich als Persönlichkeit von historischer Bedeutung zu empfinden. Er begann eine Familienchronik, die zugleich ein Stück Selbstbiographie ist, er schrieb ein Reisetagebuch, und er sorgte durch fortlaufende Datierungen dafür, daß seine Zeichnungen und Stiche zu einer Bilderchronik seiner künstlerischen Entwicklung wurden. Von Jahr zu Jahr folgt man dem Lebenswege des Künstlers, und eine Reihe von Selbstporträts legt Zeugnis ab von dem Wachsen seiner äußeren Erscheinung.

Trotzdem bleibt genug noch unklar in Dürers künstlerischer Entwicklung, ist zumal die Geschichte seiner Jünglingsjahre ein Buch mit vielen Rätseln. Alle Bemühung der Forschung brachte noch keine Klarheit über das Schaffen des jungen Meisters während der vier Jahre seines Aufenthaltes am Oberrhein, und auch die Werke seiner ersten Nürnberger Zeit setzen der Deutung manche Schwierigkeit entgegen. So muß eine Geschichte seiner Kunst mit dem Bekenntnis beginnen, daß das Kapitel vom jungen Dürer noch ungeschrieben ist. An Vorschlägen zur Lösung fehlt es nicht. Es wird mit guten Gründen auf eine Reihe von Werken aus jener Zeit hingewiesen [2]), deren Formengebung im einzelnen mit Dürers späterem Stil sich verbindet. Gehen sie nicht auf Dürer selbst zurück, so bleibt nur der Schluß auf einen Meister aus dem Kreise des Schongauer, von dem wir nichts wissen, als daß er auf den jungen Nürnberger tiefgehenden Einfluß übte, da es nicht wohl angeht, ihren Schöpfer umgekehrt von Dürer abhängig zu denken. Die Schwierigkeit wird nicht geringer durch die Einführung dieses

---

[1]) Das wichtigste neuere Werk über den Meister: Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905.

[2]) Vgl. D. Burckhardt, A. Dürers Aufenthalt in Basel. München 1892. An Gemälden kommen insbesondere in Frage: die Teile eines Dominikaneraltars in Darmstadt, die Passionstäfelchen in Dresden, das Sebastiansaltärchen in Berlin.



Abb. 161 Albrecht Dürer. Marienaltar. Dresden, Gemäldegalerie

großen Unbekannten in die Geschichte von Dürers Lehrjahren. Aber ebenso schwer fällt der Entschluß, einen immerhin hypothetischen Jugendstil in das für die spätere Zeit so gut beglaubigte Lebenswerk des Meisters einzugliedern.

Die Schwierigkeiten reichen noch über die Zeit der ersten Wanderschaft hinaus. Dürer, der kurz nach seiner Heimkehr geheiratet und einen Hausstand begründet hatte, entschloß sich schon im folgenden Jahre zu einer neuen Reise. Und diesmal ging er über die Alpen.

So wenig über die Einzelheiten der vierjährigen Gesellenfahrt Nachrichten erhalten blieben, so wenig gibt es schriftliche Zeugnisse von dieser ersten italienischen Reise, wenn nicht eine späte Briefstelle, die nicht notwendig diese Deutung verlangt, auf Dürers ersten Aufenthalt in Venedig bezogen werden soll. Das ungeschriebene Tagebuch der Zeichnungen ist aber ein ebenso sicherer Beweis, und unter den erhaltenen Gemälden ist eines, das so ganz unter dem Eindruck der Reise steht und in Dürers Werk so sehr eine Etappe für sich bildet, daß auch von hier aus der Schluß auf eine Berührung mit dem Kreise mantegnesker Kunst bündig wird.

Diese Deutung verlangt das Mittelstück des Dresdner Altares (Abb. 161)[1]. Unerhört im Umkreise gleichzeitiger deutscher Malerei steht ein Madonnenbild, das so sehr alle niederländische Tradition verleugnet und das alte Thema inniger

[1]) Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 1869.



Abb. 162 Albrecht Dürer. Bildnis seines Vaters. Florenz, Uffizien

Mutterliebe zu einem Bravourstück scharfer Zeichnung und exakter Körperverkürzung umwertet. Es braucht nicht Einzelmotive wie die Fensterbrüstung, auf der das Kind liegt, oder die Putten in kurzen Hemdchen, um die Herkunft aus der venezianischen Malerei zu beweisen. Der mantegneske Charakter der Erfindung wird deutlich genug in jedem Zuge.

Aber keineswegs muß Dürer von nun an ein Schüler des Mantegna heißen. Er hat viel gelernt auf dieser ersten Italienreise, aber er hat nicht alles verlernt. Eine andere Größe der Anschauung herrscht in seinem Werke, und es ist ein unerhörter Weg von dem ersten Bildnis des Vaters (Abb. 162), das im Jahre 1490 der noch kaum dem Knabenalter entwachsene Schüler des Wolgemut malte[1]), und dem anderen, das sieben Jahre später entstand (Abb. 163) und an Stelle des kleinen Bürgermannes mit dem unsicheren Blick und den vorsichtig tastenden Händen den starken und selbstbewußten Greis zeigt[2]). Doch es wäre gegen alle Natur gewesen, hätte nun Dürer seine ganze Vergangenheit verleugnen sollen. Er hat seine Augen gestärkt an der italienischen Sonne. Aber er blieb darum ein Deutscher, und er blieb ein Nürnberger im engeren Sinne.

Der Dürersche Stil wird leicht zu sehr als eine absolute Größe genommen. Nur das italienische Element wird in der Mischung gesucht, und die Einwirkung von Schongauers Kunst in seinen Kupferstichen erkannt, während seine Bedeutung innerhalb der spezifisch fränkischen Entwicklung außer Betracht bleibt. Ein Jahrzehnt war Dürer nach seiner Rückkehr aus Italien dauernd in Nürnberg ansässig, und er nahm hier die Aufgaben an sich, die seine Vorläufer ihm überlieferten. Neben dem alternden Wolgemut war er jetzt der erste Künstler der Stadt. Er stand einer Werkstatt vor, und Altaraufträge fielen ihm zu wie in Ulm dem

[1]) Florenz, Uffizien.

[2]) London, Nationalgalerie.

Zeitblom, in Augsburg dem Holbein. Um das Jahr 1503 entstand der Flügelaltar, den die Paumgärtner bestellten (Abb. 164)[1]), im Jahre 1504 ist die Tafel mit der Anbetung der Könige gemalt, die jetzt in den Uffizien zu Florenz hängt (Abb. 165). Das sind Jahre, in denen Zeitblom noch auf der Höhe seines Schaffens stand, der ältere Holbein in der Mitte seiner Laufbahn.

Und nun muß man vergleichen, wie die schwäbischen Meister sich zu den gleichen Aufgaben stellten, um Dürers Lösungen ihnen gegenüber im Zusammenhang nürnbergischer Tradition zu verstehen. Zeitblom gibt in einer Darstellung der Geburt des Kindes[2]) nicht mehr als stille Repräsentation. Maria ist das Bildzentrum, zur Rechten liegt das Kind, zur Linken kniet Joseph. Dicht hinter den Figuren schließt die Mauer, und im Ausschnitt erscheinen die Hirten. Ganz ähnlich baute Holbein eine Anbetung der Könige[3]). Neben solchen Darstellungen stehen Dürers Tafeln wie Zeugen einer anderen Welt. Da ist ein Hofraum geschildert mit einem weit vorspringenden Bretterdach. Ganz vorn kniet Joseph. Er blickt bildeinwärts, und von ihm aus in der Raumdiagonale entwickelt sich die Komposition mit dem Kinde, das Englein umspielen, und Maria. Im Mittelgrunde endlich, in gemessener Entfernung, erscheinen die Hirten, die unterwegs sind, das Wunder zu schauen.

So sehr das alles im Gegensatz steht zu gleichzeitigen schwäbischen Formulierungen des Themas, so eng schließt es sich an eine ältere fränkische Darstellung. Die Komposition auf einem Flügel des Landauer Altars[4]), der mehr als ein Men-

Abb. 163 Albrecht Dürer. Bildnis seines Vaters. London, Nationalgalerie

[1]) München, Pinakothek, Nr. 240—2.

[2]) Vgl. Abb. 137 und 140.

[3]) Vgl. Abb. 147.

[4]) Vgl. Abb. 94.

schenalter zuvor entstand, gleicht in ihren Hauptzügen der Dürerschen Tafel. Gewiß war alles noch gebunden und einzeln gesehen, was bei Dürer frei und in großen Zügen gestaltet ist, aber die diagonale Anordnung, die ausführliche Situationsschilderung, die Hirten im Mittelpunkte sind bereits da. In Schwaben sucht man vergeblich nach Spuren der gleichen Raumfreude. Dem Franken lag der Sinn für räumliche Entwicklung eines Geschehens nahe.

Ähnlich wie die Geburt vom Paumgärtner-Altar ist die Anbetung der Könige in Florenz gebaut. Es muß wie eine Entdeckung gewesen sein, als man fand, daß für eine Entwicklung von vier Figuren nicht ebensoviel Fläche nötig sei wie für viermal eine, daß man die Figuren gegeneinander sich verschieben lassen konnte, und daß die Malerei andere Mittel dafür besaß als die Kunst des Bildhauers im Hochrelief, daß trotz weitgehender Überschneidungen jeder Gestalt ihr volles räumliches Dasein gewahrt bleiben konnte. Auf Holbeins Tafel existieren die Figuren nur, soweit sie sichtbar sind. Dürer baut von vorn an seine Komposition in die Tiefe, rückt den knienden König schon bildeinwärts, läßt den zweiten hinter der Gruppe stehen und schiebt durch einen Treppenbau, den er häufig zur Verdeutlichung des Grundrisses gebraucht, den Mohren nochmals weiter zurück. Und wieder findet sich die Vorstufe der Dürerschen Komposition in einer Nürnberger Tafel, die dem gleichen Kreise entstammt wie der Landauer Altar, dem Dreikönigsaltärchen der Lorenzkirche[1]), in dem die Anordnung der Figuren ebenfalls von Anfang an die Tiefenrichtung aufnimmt.

Das alles hat mit der gleichzeitigen venezianischen Malerei, die auf Dürer Eindruck geübt hatte, gar nichts mehr zu tun, so sehr hier die Wurzeln lagen für die neue Raumauffassung, die auf dem Wege über Tirol die deutsche Kunst befruchtete. Das waren deutsche Bilder in einem ganz anderen Sinne als die Maria des Dresdner Altars, und es waren Werke nürnbergischer Kunst, die Dürer zu einer neuen Höhe emporhob, ohne doch ihre Tradition zu verleugnen.

Erst die Folgezeit bringt den Umschwung. Als Vierunddreißigjähriger entschließt sich Dürer nochmals zu einer Reise nach Venedig. Das Jahr 1506 verlebte er dort. Und nun erst vollzieht sich die entscheidende Wandlung, mit der zugleich das Schicksal der deutschen Kunst besiegelt wurde. Es war vieles anders geworden, seit Dürer vor elf Jahren in Venedig weilte. Bellini lebte noch. Aber Giorgione hatte schon die entscheidenden Werke geschaffen, und Tizian begann seinen Weg. Dürer kann an beiden nicht vorübergegangen sein. Wohl sagt er, Bellini sei „der beste im Gemäl", und man versteht es, daß er, der nun zehn Jahre lang fern von der Bildungsstätte des neuen malerischen Stiles gelebt hatte, den Anschluß da suchte, wo er seiner Anschauungsform noch Verwandtes fand. Tizians malerischer Stil mochte ihm zuerst als unerhörte Kühnheit erschienen sein,

[1]) Vgl. Abb. 93.

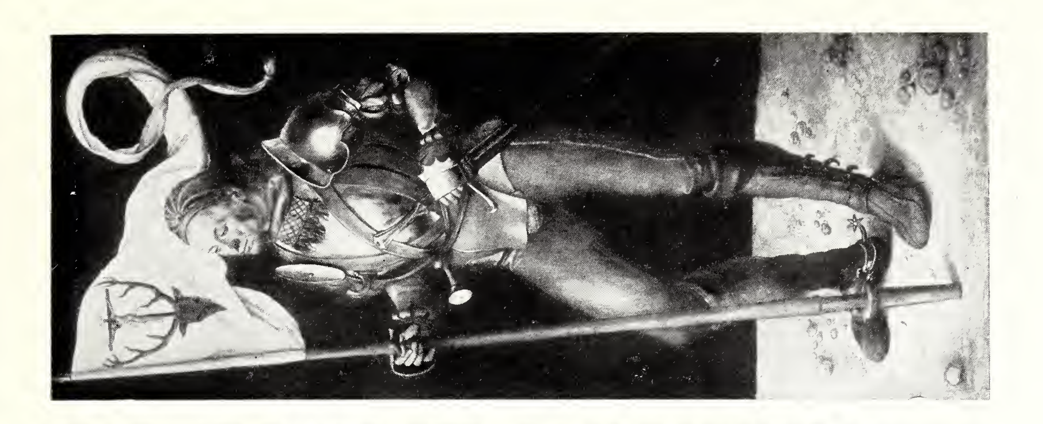


Abb. 164 Albrecht Dürer. Paumgärtner Altar. München, Pinakothek

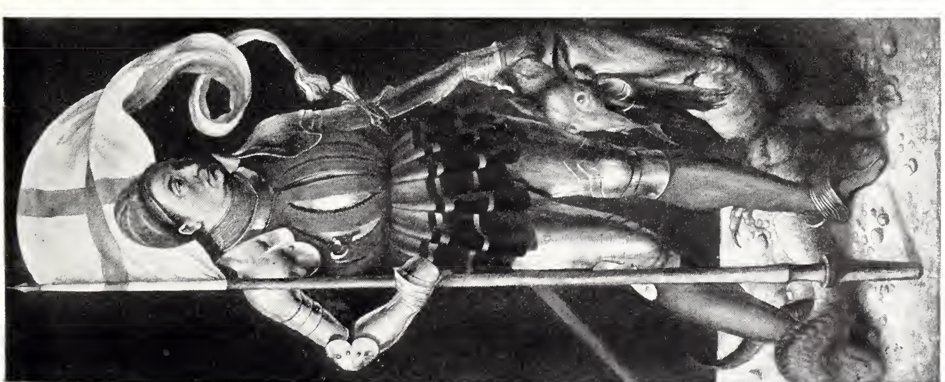




Abb. 165 Albrecht Dürer. Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien

und er stellte sich zu den Alten, deren Art er besser begriff. Aber er sagt doch auch: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr.“ [1]).

Aus dem Gegensatz der Werke, die damals und jetzt entstanden, muß man schließen, was dies für ein „Ding“ gewesen ist. Von dem Einfluß der mantegnesken Art, die den Stil der Dresdner Madonna bestimmte, ist nicht mehr eine Spur. So war es das wohl, was ihm nicht mehr gefiel. Bellini selbst hatte seinen Altersstil entwickelt, der weit ab führt von der quattrocentistischen Befangenheit seiner Jugend. Es galt nicht mehr ein wissenschaftliches Bemühen, ein Lösen schwieriger Probleme der Körperzeichnung und Raumdarstellung. Die Kunst der neuen Zeit war eine schöne Erfüllung, der Jubel vollentfalteten Könnens. In diese Stimmung trat Dürer ein. Er besaß nicht die glücklichen Gaben eines Tizian. Er kam selbst aus drückender Enge, aus einer Enge, der schon das kleinste Stück Freiheit

[1]) A. Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgeg. von E. Heidrich, Berlin 1908, S. 124.



Abb. 166 Albrecht Dürer. Rosenkranzfest. Prag, Kloster Strahow

eine neue Welt dünkte, und nun sollte er sich hineinfinden in all die Pracht und den Glanz.

Das Bild, das er in Venedig malte [1]), zeugt von den Eindrücken, die er empfing (Abb. 166). Da ist der groß geführte Pyramidenbau, der die ganze Breittafel beherrscht, nicht unähnlich Tizians Bildern der Zeit, wie der schönen Kirschenmadonna in Wien, und die großen Gestalten der Knienden lassen an das Bild des Jacopo Pesaro denken, der den heiligen Petrus verehrt. Der Engel mit der Laute zu Füßen Mariens übertrifft in dem rauschenden Schwung der Bewegung schon die ruhigen Musikanten von Bellinis großer Akademiemadonna. Der Gedanke an Palma steigt auf. Und wie fern bleiben die unentwickelten Knäblein des Dresdner Altars! Die Absicht auf räumliche Entfaltung eines Geschehens ist beiseite gestellt, wie in Venedig selbst die Ideen des alten Jacopo Bellini jetzt wenig mehr galten. Große Repräsentation ist das Stichwort; nicht Wahrheit, sondern Schönheit das Ziel. Jetzt erst hat auch Dürer die Linie der

[1]) Das Rosenkranzfest. Prag, Kloster Strahow.



Abb. 167 Albrecht Dürer. Selbstbildnis. München, Pinakothek

fränkischen Entwicklung verlassen. Diese Tafel verbindet nichts mehr mit den Altären des alten Wolgemut. Eng schließen sich an die in der Bildfläche gebreitete Zentralgruppe die Reihen der rückwärts Knienden, und knapp über ihren Köpfen steigt der landschaftliche Grund empor.

In der Zeit des Rosenkranzbildes hat Dürer das bekannteste seiner Selbstporträts (Abb. 167) gemalt, das jetzt in der Münchener Pinakothek[1]) hängt. In der reinen Frontalität, dem breiten Aufbau, den gleichmäßig an beiden Seiten zu den Schultern absteigenden Linien der Haare ist das Porträt dem Altarbilde unmittelbar gleich. Denkt man zurück an das Selbstbildnis des Jünglings von 1493[2]), das noch Erinnerungen an den oberrheinischen Kunstkreis enthielt, und weiter an das eindringlich beobachtete, durch Körperschiebung und Hintergrund interessant gemachte, mit aller Liebe für das Detail behandelte Selbstbildnis von 1498 (Abb. 168)[3]) in dem stutzerhaften Anzug, so überrascht nun der getragene Ton, die ernste, fast feierliche Würde. Dürer demonstriert an sich selbst das Gesetz der reinen Schönheit. Er hat den eigenen Kopf nach Regeln konstruiert, mit denen er dem Idealtypus des Menschen auf der Spur zu sein glaubte. Und neben der freien Schönheit der großen Venezianer steht er doch wieder als der Stubengelehrte, der nicht schwellendes Leben gestaltet, sondern mit theoretischer Erwägung ihm nachgeht.

Dürer hat immer schwer gearbeitet. Ihm ging die Form nicht leicht von der Hand. Man kann in seinen frühen Kupferstichen nachrechnen, wie er Stücke aus italienischen Kompositionen vorsichtig einsetzt. Auf solche Art war man im 15. Jahrhundert zu arbeiten gewohnt. Man fügte die Teile zusammen, und oft läßt das fertige Werk noch ahnen, daß das Einzelne eher dagewesen ist als die

[1]) Nr. 239.

[2]) Paris, Privatbesitz.

[3]) Madrid, Prado.

Idee des Ganzen. Noch in Venedig setzte Dürer so seine Detailstudien zum Bilde zusammen, und wenn eine Zeichnung mit zum Gebet aneinandergelegten Händen zu verschiedenen Zeiten in Gemälden verarbeitet wird, so ist das ein sicherer Beweis dafür, daß er mit vorhandenem Studienmaterial zu rechnen gewohnt war. Der Johannesknabe der Zeisigmadonna[1]), die noch in Venedig entstand, stammt nicht nur im Motiv von Tizians Kirschenmadonna. Nur daß Dürer deutlicher sein will, und daß Tizians schöne Weite, in der die Glieder bequem sich entfalten, zu einer harten Enge zusammenschrumpft.

Daß Dürer kein Improvisator war, geht aus solcher Arbeitsweise deutlich hervor. Das Rosenkranzbild nahm fünf Monate Zeit in Anspruch. Der Stolz des Künstlers spricht aus der Inschrift, die das meldet. Und wenn ein Bild in fünf Tagen entstand, wie die Halbfigurenkomposition des Christus im Tempel (Abb. 169)[2]) — diesmal rühmt sich der Meister der schnellen Arbeit —, so ist es darum nicht leichthin in einem Wurf entstanden, vielmehr erst recht ein Sammelbecken vorhandener Studien, die nur hier, wo im wesentlichen mit Zufallsmaterial gerechnet werden mußte, da die Zeit für eigene Modellzeichnungen nicht zureichte, ganz und gar nicht zu einem einheitlichen Ganzen sich fügen wollten. Das Bild, das den venezianischen Halbfigurenkompositionen nacherfunden ist, bleibt ein vergrößertes Studienblatt, auf dem ein Zufall Hände und Köpfe nebeneinander fügte.



Abb. 168 Albrecht Dürer. Selbstbildnis. Madrid, Prado

Die Hände zuerst. Denn Dürer war immer vor allem stolz auf seine Kunst der Händezeichnung. Hier glaubte er gewiß, den Venezianern weit überlegen zu sein. Er empfand es nicht, wie seltsam das spätgotische Gewächs der

[1]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 557 F.

[2]) Rom, Pal. Barberini.

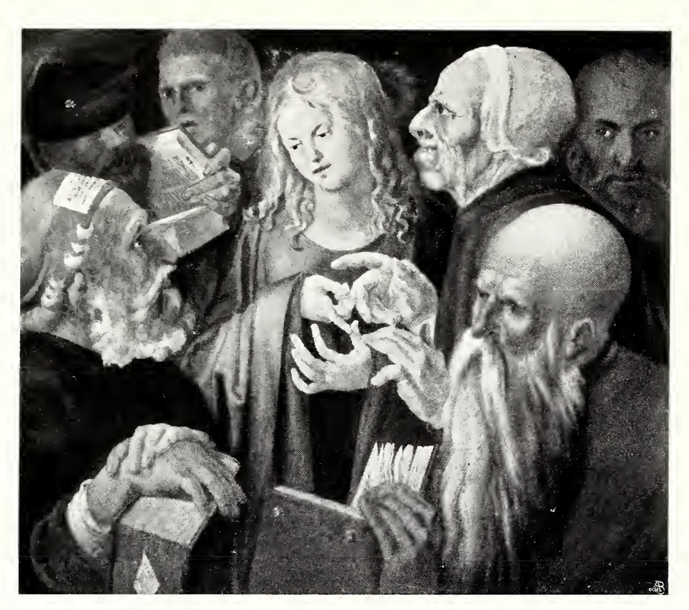


Abb. 169 Albrecht Dürer. Christus unter den Schriftgelehrten. Rom, Palazzo Barberino

knochigen Hand zu der reinen Faceeinstellung des Selbstbildnisses steht. Und so ist das Geflecht der vier kraus bewegten Hände im Mittelpunkte der Tafel mit dem Jesusknaben unter den Schriftgelehrten eine Erinnerung an die Formensprache des Veit Stoß [1]), die den Italienern gerade als das Fremdartige imponieren mochte, aber deutlich genug zeigt, daß Dürer auch jetzt nicht seine Vergangenheit verleugnen konnte.

Und doch war es auch ein Abschied. Hier, wo nicht Zeit blieb, viel zu bedenken, taucht der alte Formenvorrat noch ein letztes Mal auf. Solche Hände kehren nicht wieder in Dürers Werk, auch nicht als er in die Heimat zurückgekommen war und nun das Haus am Tiergärtnertor bezog, in dessen niedrigen Stuben wir noch heut den Meister fleißig kläubelnd hinter den blinden Scheiben zu sehen glauben. Er hatte nun doch zu tief hineingeschaut in italienische Art, um in dem Erbe der altfränkischen Kunst noch Dinge finden zu können, die ihm taugten. Leicht gab seine Natur nicht her, was er von ihr verlangte. Er mußte ihr abtrotzen, was gegen seine Handwerksübung ging. Und er fand Trost in der Theorie, mit der er, schon ehe er nach Venedig ging, den Weg zu der rechten Art sich zu erschließen glaubte. Angeregt durch den vielgewandten Jacopo de' Barbari, der 1500 nach Nürnberg gekommen war, bemühte sich Dürer in mannigfachen Versuchen, der wahren Schönheit mit Maß und Zirkel auf die Spur zu kommen. Er konstruierte Figuren und Köpfe nach eigenem System[2]), und schon bevor er nach Venedig ging, fanden diese Studien in dem Kupferstich mit Adam und Eva[3]) einen vorläufigen Abschluß. Die Figuren wurden flüssiger, beweglicher, als er sie nach seiner Rückkehr in malerischer Umsetzung[4]) noch einmal versuchte. Aber die theoretischen Interessen waren nicht versiegt. Und als er vor die Aufgabe ge-

[1]) Vergl. Abb. 117 und 118.

[2]) L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers. Leipzig 1902.

[3]) B. 1.

[4]) Madrid, Prado.

stellt war, in einer Marter der Zehntausend[1]) ein vielfiguriges Bild zu schaffen, verließ er sich nicht auf den naiven Raumsinn, dem er früher vertraute, als er das gleiche Thema im Holzschnitt[2]) gestaltete und nach alter Weise mit dem Gelände kräftig bergan ging und durch eine übergreifende Kulisse die Fernsicht abtrennte, sondern er suchte in einem französischen Regelbuch[3]) das passende Schema, dem er seine Gestalten einschrieb. So entstand ein kaltes Werk. Es fehlt der einende Gedanke, und bei all dem grausamen Morden ist doch keine rechte Bewegung in der Tafel, die vielmehr einem Bilde harmlosen Spazierganges gleicht. Es herrschte mehr Ökonomie in der Massenverteilung des alten Holzschnitts, und wenn die Raumtiefe nach optischem Gesetz nun besser gelang, so ist der Nerv der Darstellung durchschnitten und das Leben verloren.

Dürer, der einmal berufen schien, ein Meister räumlich sprechender und reich bewegter Komposition zu werden, ist jetzt der Mann der großen Repräsentation. Als feierlich ruhende Gruppe baute er sein umfangreichstes Altarbild, das Jacob Heller im Jahre 1507 für die Dominikanerkirche in Frankfurt bestellte. Von mühsamer Arbeit berichten unfrohe Briefe. Die Mitteltafel sollte Dürer ganz eigenhändig ausführen, und er tat es, in dem Willen, hier sein Meisterstück zu geben und ein Werk zu schaffen, das aller Nachwelt seinen Ruhm erhalten sollte. Das Schicksal wollte es anders. Im 17. Jahrhundert ging das Bild durch Brand zugrunde, und nur eine schlechte Kopie und kärgliche Stiche geben Zeugnis von dem Verlorenen.

Für die Himmelfahrt Mariens wählt Dürer die ruhige Geste der Krönung. Unten schart er die Jünger um den geöffneten Sarkophag. Bewegung gibt er auch hier nicht,



Abb. 170 Albrecht Dürer. Apostel Paulus. Studie zum Helleraltar. Berlin, Kupferstichkabinett

[1]) Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 1446.

[2]) B. 117.

[3]) Perspektivbuch des Viator, 1505; vgl. Wölfflin, a. a. O. S. 145.

und an dem großen Schwung der Tizianschen Assunta gemessen, die neun Jahre später entstand, scheint bei Dürer alles starr in seiner Größe. Die Zahl der noch heut erhaltenen Studien zu dem Gemälde beweist die Sorgfalt und zugleich die Mühe der Arbeit. Und diese Studien entwickeln sich nicht zum Bilde. Die einmal gefundene Form bleibt und wird nicht leicht mehr verändert. Das eine schmiegt sich nicht weich zum anderen, sondern hart steht neben hart. Dürer hatte Grund, die prachtvolle Gewandstudie (Abb. 170) zur Rückenfigur des stehenden Paulus ins Bild zu übertragen. Sie war eine Erfindung, um die ihn mancher beneiden durfte. Er selbst hat sie noch zweimal verwendet [1]), und sie diente auch seinem Bruder noch zu einem Bilde [2]). Ähnlich großartige Gewandmotive blieben sogar in Italien nicht ohne Folge. Andrea del Sarto machte Anleihen bei Dürer. Aber in die Komposition tragen diese Studien etwas unbeweglich Starres, eine statuarische Gemessenheit, im Gegensatz zu der spätgotischen Beweglichkeit, die trotz der italienisch beeinflußten Körpermotive Dürers Stil noch in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bewahrte.

Was Dürer nun, nachdem er zum zweiten Male aus Italien heimgekehrt war, unter großer Komposition verstand, zeigt am reinsten das letzte in der Reihe der drei Altargemälde, die in diesen Jahren vollendet wurden, die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, die das Allerheiligenbild heißt [3]), weil sie für die allen Heiligen geweihte Kapelle des von Matthaeus Landauer gestifteten Zwölfbrüderhauses bestimmt war (Abb. 171). Mit der kräftigen Kontrastbewegung der zwei Hauptgruppen, die sich in der Diagonale gegenüberstehen, gibt Dürer freier und klarer als in den zwei vordersten Aposteln der Himmelfahrt einer vielfigurig bewegten Versammlung den kompositionellen Halt. Hier ist etwas von der gelösten Symmetrie der raffaelischen Stanzen. Man fühlt sich an die Disputa erinnert, die auch zeitlich mit Dürers Tafel nahe zusammenfällt. Die rein zentral geordnete Gruppe der Dreifaltigkeit beherrscht als ruhende Form die bewegten Scharen der Anbetenden. Was ähnlich im Helleraltar versucht war, ist jetzt zu einer Lösung geführt. Zugleich nimmt Dürer die räumliche Anordnung komplizierter. Die Reihen der rückwärts Knienden versinken hinter den vorderen Gestalten. Das war eine überraschende Verschiebung des Standpunktes. Altertümlich bleiben noch die ansteigenden Kopfreihen der oberen Gruppen. Das kühnste aber ist das Wagnis, das Ganze als himmlische Erscheinung zu gestalten, den Beschauer mit in die Lüfte zu erheben und die Erde weit unter ihm in der Tiefe verschwinden zu lassen. Noch einmal kann man an Raffael denken, an die Vision des Hesekiel [4]), die ein Jahr vor Dürers Allerheiligenbild entstand. Aber alle

[1]) Kupferstich B. 18 und Holzschnitt B. 51.

[2]) Hans Dürer, Anbetung der Könige. Paris, Kunsthandel.

[3]) Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 1445.

[4]) Florenz, Pal. Pitti.



Abb. 171 Albrecht Dürer. Allerheiligenbild. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

diese Analogien bedeuten nicht mehr Entlehnungen, sondern nur die gleiche Richtung der Problemstellung, und gerade für das Emporheben einer Darstellung über die Erde weit in die Wolken liegen die Vorstufen in Dürers eigenem Werk, in dem Kupferstich mit dem Großen Glück[1]) und besser noch dem Kampfe Michaels mit dem Drachen in der Holzschnittfolge der Apokalypse[2]) oder dem anderen Blatt mit Johannes vor der himmlischen Erscheinung[3]), wo zugleich

[1]) B. 77.
[2]) B. 72.
[3]) B. 63.

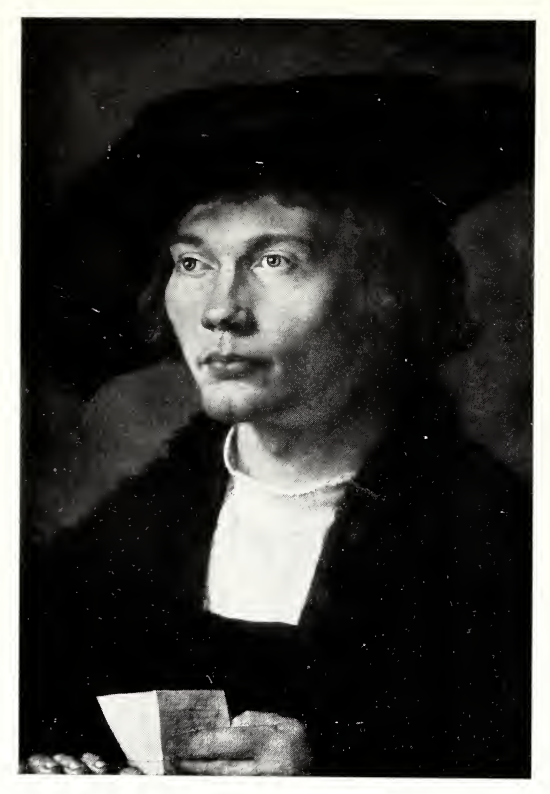


Abb. 172 Albrecht Dürer. Barent van Orley. Dresden, Gemäldegalerie

die altertümlich kreisförmige Anordnung der Gruppe um den Thron des Herrn neben der neuen Raumkomposition den Weg zeigt, den Dürer im Zeitraum eines Jahrzehntes durchmessen hat.

Das Allerheiligenbild blieb Dürers letzte große Figurenkomposition im Gemälde. Mehr noch als bisher rückte die Tätigkeit für Kupferstich und Holzschnitt in den Vordergrund, zumal seit 1515 die umfangreichen Aufträge des Kaiser Max den Meister zeitweise ganz in Anspruch nahmen. Nur gelegentlich entstehen kleinere Tafeln, Studienköpfe, Madonnenbilder in seltsam knappem Ausschnitt, alle frostig und konstruiert. Dürer scheint müde geworden. Es ist eine Zeit des Ermattens.

Erst die Jahre 1520 und 1521 bringen wieder ein einschneidendes Ereignis und in der Folge eine Neubelebung des malerischen Schaffens. Dürer ging nochmals auf Reisen. Diesmal waren die Niederlande sein Ziel. Der äußere Anlaß ist ein praktisch-geschäftlicher. Kaiser Karl V. sollte das Jahresgehalt bestätigen, das Maximilian dem Meister ausgesetzt hatte, und Dürer suchte eine persönliche Begegnung mit dem jungen Herrscher. Er stand nun als Fünfzigjähriger in einem Alter, in dem neue Eindrücke nicht mehr so leicht verarbeitet werden wie in den empfänglicheren Jahren der Jugend. Und doch spürt man den Antrieb, den Dürer wieder in der Fremde empfing, deutlich genug in der weichen und großflächigen Modellierung der Porträts dieser Zeit, allen voran dem des jugendlichen Barent van Orley[1]), das unterwegs im Jahre 1521 entstand (Abb. 172). Hier ist nichts mehr von der eigenwillig krausen Linie Dürers, nichts von der vielteiligen Bewegung der Flächen. Breit liegt der Schatten auf der Wange. Ruhig blicken die Augen. Einfach lagern die Hände. Und es gibt dem Bilde Größe, wie der Raum knapp gefüllt ist, wie der Rahmen zweimal das Barett überschneidet und eng den großen Kopf faßt.

[1]) Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 1871.

Wie immer, so verblaßt auch diesmal die Wirkung des Fremden in der Heimat. Der Holzschuher[1]) hat wieder den stechenden Blick (Abb. 173). Die Freude an der Linie ist zurückgekehrt, und die Modellierung geht peinlich ins Einzelne und Kleine. Aber in den berühmten Aposteln (Abb. 174)[2]) bleibt doch die Lust an der großen Fläche und der malerischen Modellierung. Dürer selbst sah in den zwei Tafeln sein künstlerisches Testament. Der Gedanke mag lange in ihm geschlummert haben. Oft finden sich Anklänge in dem früheren Werk. Das Bild des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten gab den Typus des Paulus in einem ersten Stadium der Entwicklung, und die Ähnlichkeit der Anordnung mit den Flügeln von Bellinis Frarialtar legt den Gedanken nahe, daß schon in Venedig der Plan zu dem Werke entstand. Nun spricht Dürer ein letztes Mal sein Wort von großer Draperie und von würdevollen Charakterköpfen, von festem Stehen und sicherem Greifen der Hände. Das alles vereint sich zum Eindruck eines männlichen Ernstes, der diesen Tafeln zu allen Zeiten hohe Bewunderung sicherte.



Abb. 173. Albrecht Dürer Hieronymus Holzschuher. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Ohne Zweifel waren die zwei schmalen Bilder ursprünglich als Flügel eines Triptychons gedacht. Welche Darstellung für das Mittelfeld bestimmt war, ist nicht bekannt, aber wir wissen, daß zwei Bildgedanken Dürer in seinen letzten Jahren beschäftigten, eine Kreuzigung und eine Maria im Kreise von Heiligen. Wieder sind Einzelstudien erhalten, und die malerische Behandlung der Köpfe wie der Draperien, in denen wenig mehr von dem spätgotischen Liniengekräusel zu spüren ist, hebt diese Zeichnungen ebenso gegen alle früheren ab wie unter den Gemälden das Bildnis des Barent van Orley.

[1]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 557 E.

[2]) München, Pinakothek, Nr. 247—8.

Wichtiger aber als diese weitgetriebenen Detailstudien sind die zahlreichen Kompositionsentwürfe für das große Marienbild (Abb. 175)[1]. Das ist etwas, was Dürer in seiner früheren Zeit nicht kannte. Die Sorge für das einzelne setzte rasch ein, sobald das Gerüst nur eben fertig stand. Nun schreibt er in flüchtigen Linien, immer aufs neue versuchend, die Umrisse des Ganzen hin. Ein Entwurf löst den anderen ab. Der Plan des Bildes entwickelt sich, verändert sich vor seinem inneren Auge. Man hat diese Zeichnungen getadelt, weil sie den kalligraphischen Strich der früheren Zeit vermissen lassen. Aber das gerade zeichnet sie vor allen übrigen aus, daß der Hand kaum Zeit bleibt, der Eingebung zu folgen, daß sie schnell schreiben muß und darum oft flüchtig gestaltet.

Es war der Ertrag der niederländischen Reise, daß Dürer angesichts einer fremden Kunst lernte, im großen zu sehen, was er noch in Venedig nicht verstanden hatte, als er den alten Bellini als den besten pries und nicht die malerische Leistung in den Werken des Giorgione und Tizian sah.

Das Werk, in dem diese letzte Erfahrung niedergelegt werden sollte, gelangte nicht mehr zur Reife. Es ist wohl möglich, daß Dürer selbst daran verzweifelte, mit seinen anders gewohnten Händen zu vollenden, was sein inneres Auge sah, und was er in flüchtigen Umrissen zu Papier zu bringen vermochte. Einen gewaltigen Weg hatte der Schüler des Wolgemut und Schongauer zurückzulegen.

Mehr und mehr zog Dürer sich zurück vom künstlerischen Schaffen und widmete seine Kraft der Vollendung theoretischer Schriften, die ihm seit langem am Herzen lagen. Ein Lehrbuch der Geometrie, ein Traktat über die Befestigungskunst und ein Buch über die Proportionen des Menschen sind die letzten Werke Albrecht Dürers. Die Drucklegung der Proportionslehre erlebte er selbst nicht mehr. Er starb im Jahre 1528, ohne sein letztes Wort gesprochen zu haben.

Andere sorgten für die Herausgabe des gedruckten Werkes, andere nahmen sich seiner theoretischen Bemühungen an. Aber was er in den vielen Zeichnungen zu seinem großen Marienbilde geplant hatte, verstand keiner der Schüler, die mit dem sichtbaren Erbe zu wuchern wußten und Dürers Gold in Scheidemünze umsetzten, die aber das Unvollendete nicht zur Gestaltung zu bringen vermochten.

Es ist schwer, Grünewald als Lehrer zu denken. Seine Kunst war in zu hohem Maße persönlich. Ihn erfüllte ganz die Sorge um das eigene Werk. Er konnte nicht Schüler bilden, denn es wäre eine gefährliche und höchst verderbliche Lehre gewesen, die er ihnen auf den Weg zu geben hatte. Seinem Gefühle vertrauen dürfen, ist das Vorrecht des Genies allein. Den anderen gebührt das Gesetz. Grünewald gab es sich selbst. Er fand die Gestalt, die er brauchte. Aber sie war nur für ihn allein geschaffen. Seine Kunst ist höchste Subjektivität, und sie taugt nicht den vielen. Dürer dachte nicht so. Er fühlte in sich eine Mission. Über

[1]) Vgl. Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906.



Abb. 174 Albrecht Dürer. Die vier Apostel. München, Pinakothek

die individuelle Schöpfung hinaus sah er eine Neubegründung der Kunst vor sich. Der harte Weg, den er selbst gegangen war, sollte den Jüngeren erspart bleiben. Er teilte seine Erfahrungen mit. Seine Stiche fanden weite Verbreitung in den Werkstätten der Maler, und an vielen Stellen begegnet man der Wirkung seiner vorbildlichen Kompositionen. Neben dieser weiteren Dürerschule bildete sich die engere der Meister, die in persönlicher Beziehung mit ihm standen, die seinen Umgang genossen, die Arbeitsgemeinschaft mit ihm verband.

Die erste Generation der Schüler Dürers wurzelt gleich ihm selbst noch im 15. Jahrhundert. Als Meister einer Werkstatt brauchte Dürer Lehrlinge und Gesellen [1]), die ihm zur Hand gingen, und die seiner Arbeitsgewohnheit sich fügen mußten, um seinen Absichten zu folgen. So fand das Dürersche Handwerk Verbreitung, und während der Meister seinen Stil umbildete und entwickelte, lebte seine frühere Art fort im Werke selbständig gewordener Gesellen.

So gewiß Dürer in anderem Sinne ein Künstler heißen darf als sein Lehrer Wolgemut, der noch ganz ein Handwerksmeister vom alten Schlage war, so wenig darf man doch übersehen, daß der Betrieb der Dürerschen Werkstatt sich nicht viel von dem der älteren Malerateliers in Nürnberg entfernt haben kann. Erst in Venedig sah Dürer, was freie Künstlerschaft bedeute. „O, wie wird mich noch der Sunnen frieren", schrieb er dem Freunde, „hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer"[2]). Kein Geselle rührte die große Tafel der Himmelfahrt an, die er nach seiner Heimkehr für den Kaufmann Heller in Frankfurt malte. Aber die handwerklichen Voraussetzungen seines Schaffens blieben die mittelalterlichen. Die freie Pinselführung Tizians lag ihm fern. Und er klagte schwer über das fleißige Kläubeln und die Mühsal der Arbeit.

Dürer fühlte selbst, daß er Unmögliches wollte, daß er seine beste Kraft vergeude, und er schwört es ab, noch einmal ein solches Werk zu unternehmen[3]). Und doch galt seine Sorgfalt nur der einen Mitteltafel. Die Malereien der Flügel wurden fremden Händen anvertraut. Andere Meister waren hier mittätig, und es ist nicht einmal sicher, ob Dürer wenigstens der erste Entwurf in allen Teilen verblieb. Denn zu dem Helleraltar gehören zwei Tafeln, die unzweideutig die Hand des Matthias Grünewald weisen[4]). Sie müssen Teile der feststehenden Seitenflügel gewesen sein, und es ist möglich, daß sie erst in Frankfurt nachträg-

[1]) Einen näheren Anhalt gibt die ausführliche urkundliche Nachricht über den Altar der Schreyerkapelle in Schwäbisch-Gmünd (Gümbel, Kunstchronik 1902/03, Sp. 63/64), in der dem Albrecht Dürer „für sein müh und versaumnis seiner Knecht" eine Entschädigung gezahlt wird, während von einer Entlohnung für malerische Tätigkeit ausdrücklich nur bei den Gesellen die Rede ist.

[2]) Dürers schriftlicher Nachlaß, a. a. O. S. 149.

[3]) „Mich soll auch Niemand vermögen, ein Tafel mit so viel Arbeit mehr zu machen." Dürers schriftlicher Nachlaß, a. a. O. S. 169.

[4]) Frankfurt a. M., Histor. Museum.

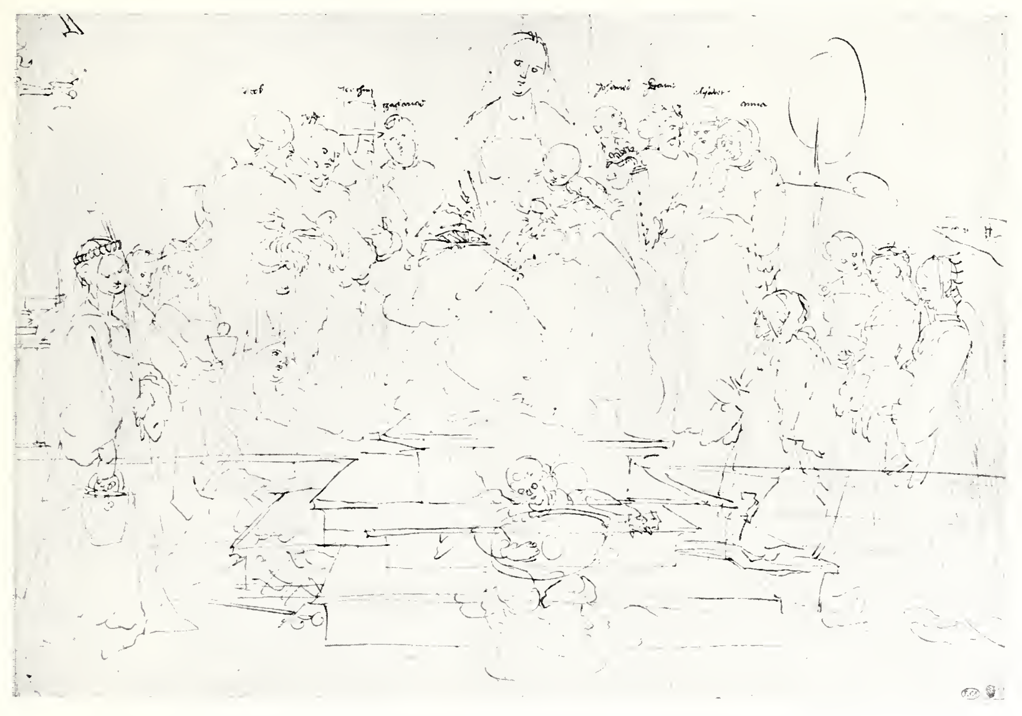


Abb. 175 Albrecht Dürer. Entwurf für ein Marienbild. Paris, Louvre

lich dem fertigen Altar angefügt wurden. Denkbar ist es aber ebensowohl, daß Grünewald im Jahre 1508 in Nürnberg weilte und von Dürer zur Mitarbeit an dem Werke herangezogen wurde. Ihm wäre dann vollkommen freie Hand gelassen worden, während die Nürnberger Maler, denen die übrigen Teile anvertraut wurden, sich an Dürers Entwürfe zu halten hatten.

In der Folge scheint sich Dürer an diese neue Art der Zusammenarbeit gewöhnt zu haben. Er lieferte die Zeichnung und überließ die Ausführung anderen Kräften, die die Hände frei hatten für solche Arbeit.

So entstand das bedeutendste Werk des Hans von Kulmbach [1]), das noch in Nürnberg an seiner alten Stelle verwahrt wird, der große Altar, den der Propst und Domherr Lorenz Tucher in St. Sebald aufstellen ließ (Abb. 176). Schon Sandrart wußte, daß die Zeichnung von Dürer stammte, und die erste rasche Niederschrift wird noch heut im Berliner Kupferstichkabinett verwahrt.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man den Tucheraltar von St. Sebald das schönste Bild des venezianischen Stiles auf deutschem Boden nennt. Das venezianische Kolorit hat Kulmbach besser begriffen als sein großer Meister, gleich-

---

[1]) Karl Koelitz, Hans Sueß v. Kulmbach. Leipzig 1891.



Abb. 176 Hans von Kulmbach. Mitteltafel des Tucheraltars. Nürnberg, Sebaldkirche

gültig, ob er selbst in der Lagunenstadt gewesen ist oder nur von Jakob Walch die Handwerksgewohnheiten der Italiener übernahm. Helle starke Farben sind ihm eigen. Es sind die Farben, die Dürer selbst in Venedig gebrauchen lernte, die Farben des Bellini und Cima. Aber das Blau der Maria in Kulmbachs Bild ist voller und reicher als die kalte Farbe Dürers, und die Massen sind besser abgewogen als in den leicht bunt wirkenden venezianischen Bildern des Meisters. Komplementäres Rot und Grün in breiten Flächen hält die Flügel zusammen und führt im Mittelbilde zur Steigerung ins Lichte und Reiche, wo zu Füßen Marias ein ganz in venezianischem Geiste erfundenes Engelkonzert auch in die formale Komposition eine erhöhte Lebendigkeit einträgt.

Sandrart nennt in seiner kurzen Nachricht, die er dem Neudörfer entlehnte, Kulmbach einen Schüler des Dürer und des Jacopo de'Barbari. „Hans v. Culmbach, der die lange Tafel a. 1513 Herrn Doctor Sixt Tucher, Propsts Gedächtnuß neben der Sacristei zu St. Sebald gemacht hat, ist sein Lehrjung gewesen", sagt Neudörfer am Schlusse seiner Notiz über den Jacob, genannt Walch[1]). Man muß dieser Nachricht Glauben schenken, und eine gewisse Manieriertheit der Bewegungen und der gestreckten Proportionen, wie die gern etwas schief gestellten kleinen Köpfe der Frauen, mag als Erinnerung an den italienischen Meister gedeutet

[1]) Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern usw., herausgeg. von Lochner, Wien 1875, S. 131.

werden. Eine Periode des vorwiegenden Barbari-Einflusses in Kulmbachs Schaffen zu konstatieren, geht aber schon darum nicht an, weil erst aus dem Jahre 1511 ein zeitlich gesichertes Werk des Künstlers erhalten blieb[1]), die Anbetung der Könige im Berliner Museum (Abb. 177)[2]), mit der Kulmbach als ein Fertiger vor uns steht. Der Tucheraltar ist nur in bedingtem Maße Kulmbachs geistiges Eigentum. Will man die besten seiner ganz eigenen Leistungen kennen lernen, so muß man nach Krakau[3]) gehen, wo er von 1514—16 weilte und große Altaraufträge ausführte, oder nach Florenz[4]), wohin acht Tafeln mit Darstellungen aus der Legende der Apostel Petrus und Paulus verschlagen wurden.

Die manierierten Köpfe mit dem halb geöffneten Mund und struppig gelockten Haupt- und Barthaar, die schiebenden Bewegungen mit auffallender Vorliebe für Schrägrichtungen sichern die Zuschreibung der Tafeln an Hans v. Kulmbach. In der Erfindung der Kompositionen ist die Abhängigkeit von Dürer nicht leicht zu verkennen. Das Schema des Engelkampfes[5]) aus der Apokalypse ist fast wörtlich übertragen auf die nach den vier Richtungen der Windrose auseinandersprengenden Reiter einer Bekehrung Pauli (Abb. 178). Man könnte fragen, ob nicht auch hier Dürersche Entwürfe zugrunde liegen. Aber die Lahmheit der Anordnung verbietet die Annahme. Die elementare Wucht der Dürerschen Komposition fehlt ganz. Der gelehrige Schüler hatte die Theorien des Meisters, die er wohl oft entwickeln hörte, gut verstanden. Er geht mit seinen Kompositionen mutig in die Raumtiefe. Aber es fehlt das Überzeugende ebenso in dem entsetzten Auseinanderstieben der vier Reiter wie in der Bewegung des alten Henkersknechtes, der die Zuschauer der Enthaup-

Abb. 177 Hans von Kulmbach. Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

[1]) Kulmbach ist wahrscheinlich 1476 geboren, † 1522.

[2]) Nr. 596 A.

[3]) Marienkirche.

[4]) Uffizien.

[5]) B. 69.



Abb. 178 Hans von Kulmbach. Bekehrung des Paulus. Florenz, Uffizien

tung des Paulus eilfertig hinwegdrängt, ohne daß diese erst den Versuch gemacht hätten, sich zu nähern.

Der malerische Stil Dürers um die Zeit seiner venezianischen Reise wurde unter Kulmbachs Händen zu einer leicht kenntlichen Manier. Seine geschmeidige Kunst war besser als Dürers problematische Art berufen, die Aufträge zu erfüllen, die der Bedarf der Kirchen stellte. In Kulmbachs Werkstatt entstand eine Reihe großer Altäre. Und seine besondere Manier wirkte wiederum schulbildend, so daß nur mit Vorsicht die fernerstehenden Werke seines Stiles dem Namen des Meisters verknüpft werden dürfen.

In diesen weiteren Ausläufern der Werkstatt berührt sich Kulmbach mit einem zweiten nürnbergischen Meister, der zur gleichen Zeit unter Dürers Einfluß seinen besonderen Stil entwickelte. Die Klärung des kulmbachischen Kunstcharakters führte zur Wiederentdeckung dieses ungefähr gleichaltrigen Dürerschülers, des Wolf Traut[1]), dessen Monogramm auf dem Artelshofener Altar (Abb. 179)[2]) zutage kam. Der Altar ist sowohl inschriftlich wie literarisch bezeugt. Es ließ sich erweisen, daß er identisch ist mit dem einzigen von Neudörfer erwähnten Werk des Meisters. Von Wolf Traut heißt es da: „Dieser Traut ist des alten Trauten Hannsen, der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet und in seinem Alter erblindet, nachgelassener Sohn, war dem Vater in der Kunst des Malens und Reissens hoch überlegen. Er malet (ao. 1502)[3]) die Altartafel in der Capelle bei St. Lorenzen, so Cunz Horn erbauet und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat Er, Traut, blieb ledig und war im Leben mit Hermann Vischer Rothschneider also einig, als

[1]) Christian Rauch, Die Trauts. Straßburg 1907.

[2]) München, Nationalmuseum, Nr. 400.

[3]) Das ist ein Irrtum, der Altar ist 1514 datiert.

wären sie Brüder gewesen. Darum er auch dabei war, als dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen ward"[1]). Von der Kunst des alten Hanns Traut, der hier genannt ist, haben wir keine Vorstellung, obwohl in Erlangen die Zeichnung eines heiligen Sebastian erhalten blieb, auf die Dürer schrieb: „Dy hatt Hans trawt zu Nornmirchkg gemacht." Die Übereinstimmung mit dem Sebastian des Peringsdörffer Altars reicht nicht zu, diesen als Arbeit des Hanns Traut zu bestimmen. Man kommt im besten Falle zu Möglichkeiten, die durchaus nicht den Charakter des Wahrscheinlichen in sich tragen. Die künstlerische Persönlichkeit des Vater Traut muß vorläufig für verloren gelten. Seine besondere Art geht auf in dem allgemeinen Stil der nürnbergischen Kunst, deren Führer Michel Wolgemut ist. Auch Wolf Traut gehört nicht zu den selbständigen Geistern seiner Zeit. Im Holzschnitt hat er sein Bestes gegeben. Das muß auch Dürers Meinung gewesen sein, denn für seine Holzschnittarbeiten zog er ihn zur Mithilfe heran, aber er vertraute ihm, so weit wir sehen, nicht eigene Zeichnungen zu malerischer Übersetzung. Dafür wußte Traut selbst den Reichtum an Bildkompositionen, die Dürer geschaffen hatte, zu nutzen. In dem um 1511 vollendeten Hochaltar der Johanniskirche zu Nürnberg, dem ersten uns zugänglichen Werk des Wolf Traut, werden Dürers Holzschnitte vielfach verwertet. Die Kompositionen der eben erst entstandenen zwei Schnitte des Johannesmartyriums finden sich wieder, daneben Reminiszenzen aus der kleinen Passion und aus der Apokalypse. Wo Dürer versagte, mußte aber auch Schongauer noch herhalten. Stilistische Bedenken gab es nicht. Nach alter Übung werden Kompositionen stückweise zusammengetragen, und noch weniger als innerhalb der einzelnen Tafeln besteht zwischen den verschiedenen Stücken der zwei Flügelpaare ein



Abb. 179 Wolf Traut. Heilige Sippe (Artelshofener Altar). München, Nationalmuseum

[1]) Des Johann Neudörfer Nachrichten usw., a. a. O. S. 136.

innerer Zusammenhang der Teile. Traut ist ein Malerhandwerker, er schreibt eine leicht kenntliche, charakteristische Pinselschrift, aber ihm eignet nicht ein künstlerischer Stil. Kulmbachs Art hat etwas von gleichbleibender Manier, Traut vermag sich leichter zu wandeln, je nach dem Vorbilde, dem er sich anschließt. Seine Werke verknüpft nur die besondere Typik und Faltengebung und der farbige Charakter.

Die empfindsame Art der oft schräg gestellten Köpfe, die Vorliebe für schlanke Proportionen sind ihm mit Kulmbach gemeinsam. Dagegen sind seine Typen härter und weniger lebendig. Kulmbach öffnet die Münder gern zum Sprechen. Trauts Menschen bleiben stumm. Die Gewänder, die er malt, haben nicht den weichen Stoffcharakter. Das Faltenwerk fällt steif und unlebendig. Die Färbung besitzt nicht die Tonigkeit Kulmbachs. Sie ist heller und bunter. Im Artelshofener Altar leuchtet ein kräftiges Grün heraus, dem zweierlei Rot kaum die Wage zu halten vermag. Gelb und reines Gold steht zu kräftigem Blau als zweites Paar von Komplementärfarben.

Ein reichhaltiges Werk läßt sich auf Grund des Münchener Altars und bezeichneter Holzschnitte Wolf Traut zuschreiben. Die Handschrift des Künstlers findet sich in zahlreichen Arbeiten der Dürerschule, die im wesentlichen dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehören[1]).

Je weiter man sich von dem sicheren Stil des Kulmbach oder des Traut entfernt, um so mehr gerät man in das breite Gewässer der gleichzeitigen Nürnberger Kunst, die nun ganz im Zeichen Dürers steht. Es wird kaum lohnen, die erhaltenen Altäre an die Werkstätten aufzuteilen, in denen jetzt im gleichen Stile gearbeitet wurde. Selbst Dürers Bruder Hans scheint nicht des Interesses würdig zu sein, das um seines Namens willen ihm entgegengebracht wurde.

Es ist viel Mühe darauf verwendet worden, seiner Hand im Holzschnittwerk des Meisters nachzuspüren. Ein Altar mit der Anbetung der Könige[2]), der erst in jüngster Zeit bekannt geworden ist, zeigt Hans Dürer als unbedeutenden Nachahmer, der ängstlich kopierend aus dem Formenschatz des Bruders ein dürftiges Werk zusammenbaut.

Dürer hat der nürnbergischen Kunst den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. Und weiter reicht der Einfluß, den er auf die Zeitgenossen übte, über die Grenzen des Weichbildes seiner Heimatstadt hinaus. Es gehörte ein starker und selbständiger Geist dazu, sich von dem Eindruck dieser überlegenen künstlerischen Potenz freizuhalten. Wer in anderer Umgebung ein Meister gewesen wäre, reiht sich hier willig in die Zahl der Schüler ein.

Das gilt von einer ganzen Reihe von Künstlern, die nicht fränkischem Stamme

---

[1]) Wolf Traut ist 1520 gestorben.

[2]) Paris, Kunsthandel.



Abb. 180 Hans Schäufelein. Christus am Kreuz. Nürnberg, Germanisches Museum

zugehören, deren Formenschrift und malerische Gesinnung weit abgeht von der des Nürnberger Meisters, die aber zu irgendeiner Zeit in nähere Berührung mit ihm gekommen, nun ein Lebenlang etwas von den Strahlen dieser Sonne reflektieren.

Trotzdem bleibt die künstlerische Ausdrucksform der Stämme und Landesteile noch in dieser Zeit deutlich geschieden, und starke Persönlichkeiten geben sogar jetzt erst der Kunst mancher Städte das spezifisch eigene Gepräge. So wirkte in Nördlingen Hans Leonhard Schäufelein[1]). Er ist wahrscheinlich dort geboren. Jedenfalls entfaltete er in der Stadt als reifer Meister von 1515 bis zu seinem Tode im Jahre 1539 oder 1540 seine Haupttätigkeit. Nördlingen liegt zwischen Augsburg und Nürnberg, und diese beiden Kunstzentren wurden maßgebend für die Bildung des besonderen Stiles der Schäufeleinschen Kunst.

Ein 1512 datierter Brief des Jost de Negker an Kaiser Max läßt den sicheren Schluß zu, daß Schäufelein, der für die Holzschnittunternehmungen des Kaisers tätig war und auch die Werke Augsburger Verleger mit Illustrationen schmückte, um diese Zeit in der Reichsstadt weilte.

Weniger sicher ist eine andere Nachricht von Beyschlag[2]): „In diesem Jahre (1515) brachte er das schöne Altarblatt von Nürnberg mit, welches er unter Dürers Aufsicht malte." Ob Beyschlag gut berichtet war, vermögen wir heut nicht mehr nachzuprüfen, da sich kein Bild namhaft machen läßt, auf das seine Nachricht bezogen werden könnte. Den Zusammenhang Schäufeleins mit Nürnberg betonen aber mit großer Beharrlichkeit alle älteren Schriftsteller. Ein triftiger Grund, ihn zu leugnen, liegt nicht vor. Die Typenbildung zumal ist ohne die Kenntnis von Dürers Frühwerken nicht möglich.

---

[1]) Ulrich Thieme, Hans Leonhard Schaeufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892.

[2]) Beyträge zur Nördlingischen Geschlechtshistorie. Nördlingen 1803, II, 639.


Abb. 181 Hans Schäufelein. Krönung Mariens. München, Pinakothek

Mit dem ersten bezeichneten Bilde (Abb. 180)[1]) steht Schäufelein aber bereits als ein fertiger, seiner besonderen Eigenart sicherer Meister vor uns, und es fällt schwer, ihn im Jahre 1515 wieder unter Dürers Aufsicht arbeitend zu denken, zumal seine besondere Handschrift sich mit großer Konsequenz ausbildet, und der Künstler auch in seinen Kompositionen sich so sehr von dem Nürnberger Meister freizuhalten weiß, daß selbst in den häufigen Passions- und Mariendarstellungen nur entfernte Anlehnungen an Dürersche Erfindungen sich feststellen lassen.

Ein besonderer Gefühlston geht durch alle Werke Schäufeleins. Eine weinerliche Empfindsamkeit charakterisiert ihn von der frühen Zeit an. Es läßt sich oft beobachten, daß Künstler, die mit so weicher Stimmungsnote beginnen, bald in Manier verfallen. Die jugendliche Lyrik wird zur Grimasse des Alters. Schäufelein verzieht den Mund gern schräg, um ihm Ausdruck zu geben um jeden Preis. Der Kopf wird schief gestellt, um die Richtung nochmals zu betonen. Der Bart schiebt sich nach der Gegenseite, wie von einem heftigen Luftzug abgedrängt. Denn der Kontrast verstärkt wiederum die Richtung der Schräge. Etwas Ausfahrendes hat der Strich. Die ruhende Form wird überall mit Bewußtsein vermieden. Der Kronreif, der dem Gesicht durch horizontalen Abschluß die gehaltene Fassung gibt, schiebt sich über der Stirn in die Höhe, biegt sich in einer S-Linie aufwärts, weil der Künstler in diesem Strudel von Bewegung kein Motiv der Ruhe verträgt. Aus ähnlicher Absicht erklärt sich die Behandlung der Gewänder. Lang-

[1]) Christus am Kreuz mit Johannes d. T. und David (1508). Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 205.

gezogene, feine Parallelfalten markieren scharf die Bewegungsrichtungen. Anfang und Ende nur wird durch kleinteilige Knitterlagen betont (Abb. 181).

Diese eigentümliche Faltenbildung Schäufeleins findet in der gleichzeitigen Plastik eine auffallende Analogie. Schnitzaltäre, deren Ursprung nach Augsburg deutet, zeigen eine ähnliche Behandlung des Gewandes in vielen langgezogenen Parallelen. Will man Tafelbilder Schäufeleins mit plastischen Werken zu Flügelaltären verbunden denken, so liegt es nahe, unter Arbeiten dieses Stiles zu suchen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß eine oder die andere dieser augsburgischen Holzskulpturen auf Entwürfe des Malers zurückgeht, der zwar in Nördlingen das Bürgerrecht genoß und eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete, aber auch in der Kunst Augsburgs seine Stelle behauptet. Auch die Farbengebung Schäufeleins weist eher nach Augsburg als nach Nürnberg. Schon auf weite Entfernung spricht ein Bild seiner Hand in der koloristischen Haltung eine andere Sprache als eine Tafel des Kulmbach. Statt der lichten Farbigkeit der nürnbergischen Künstler bevorzugt er tiefe Töne, die zu einheitlicher Stimmung



Abb. 182 Hans Schäufelein. Ziegler-Altar. Nördlingen, Georgskirche

gebunden werden. Ein sattes Rot und dunkles Blau sind die Hauptfarben. Grün und Orangebraun geben die komplementäre Lösung. Die einheitliche Wirkung ist durch Beschränkung auf ganz wenige Töne erzielt. Die zweifarbig schillernden Stoffe der Zeit werden gern verwendet, um die Kontraste zu vermitteln.

Augsburgische Form scheint auch allmählich die Erinnerung an Dürers Kunst zu verdrängen. Wenn Schäufelein eine frühere Darstellung der Beweinung Christi[1]) im Jahre 1521 durch eine neue Fassung (Abb. 182)[2]) gleichsam selbst korrigiert, so tut er es nicht im Geiste der vorgeschrittenen Dürerschen Kunst, sondern in einem allgemein augsburgischen Charakter. Man hat die Heiligen, Elisabeth und Barbara, von den Flügeln des Ziegleraltars (Abb. 183)[3]) auf die entsprechenden Heiligenfiguren von des älteren Holbein Sebastiansaltar[4]) zurückführen wollen. Etwas von der Stimmung dieser zarten Wesen klingt wirklich hier nach. Wichtiger aber ist die kahle Renaissancearchitektur typisch augsburgischen Gepräges, in der die heiligen Frauen stehen, mehr noch die über die Brüstung vortretenden Füße der Heiligen Paulus und Konstantin auf den feststehenden Flügeln, und endlich die Komposition der Mitteltafel mit ihrer räumlichen Plastik, die jederseits mit einer deutlich von den übrigen abgelösten Stehfigur einsetzt, rechts dem Hauptmann in einer modischen Haltung, wie sie etwa Breu um diese Zeit am besten zu zeichnen verstand.

Sichtbar lenkt Schäufelein mit diesen Spätwerken in die augsburgische Richtung ein. Die freie Reichsstadt hatte sich im beginnenden 16. Jahrhundert zu einem der Mittelpunkte des geistigen und künstlerischen Lebens in Deutschland entwickelt. Spottend wurde Kaiser Max Bürgermeister von Augsburg genannt. Er liebte es, in den Mauern der Stadt zu weilen, hatte hier selbst ein Haus nahe dem Kreuzertor erworben und pflegte dort gern der Ruhe[5]). Die mannigfache Kurzweil, die in der Stadt sich bot, mag den kaiserlichen Herrn immer wieder hierher gezogen haben. Der große Handelsverkehr führte einen Strom internationalen Lebens durch die Straßen. Nürnberg mochte im Vergleich eng und weltentlegen erscheinen.

Noch heut spiegelt sich dieser Charakter in dem äußeren Bilde der Stadt, obwohl wenig mehr aus der Zeit ihres ersten Glanzes bis in unsere Tage erhalten blieb. Damals wurde der Grund gelegt für Augsburgs Ruf als Kunststätte. Burgkmair schmückte den großen Palast, den die Fugger in der Maximiliansstraße errichten ließen, mit farbenprächtigen Gemälden, die längst verschwunden und heut durch ein armseliges Epigonenwerk ersetzt sind. Die Grabkapelle des

---

[1]) Nördlingen, Rathaus. Epitaph des 1516 verstorbenen Pfarrers Emeram Wagner.

[2]) Vom Ziegler-Altar. Nördlingen, Georgskirche.

[3]) Nördlingen, Rathaus.

[4]) Vgl. Abb. 151.

[5]) „Er ist allezeit ein guter Augsburger gewesen“, sagt ein Chronist.

mächtigen Kaufherrengeschlechtes, die Jakob Fugger an der Annenkirche erbaute, ist das erste Werk italienischen Geistes auf deutschem Boden. Und ebenso entstanden schon vor der Jahrhundertwende hier Goldschmiedewerke, deren Formengebung sich weit von der Tradition gotischen Handwerks entfernt.

Die neue Formenwelt der Renaissance fand in Augsburg zuerst Boden in Deutschland, und auch etwas von dem Geiste der reichen und fürstlichen Mäzene Italiens spiegelte sich hier wieder. Die Fugger konnten sich mit Recht als die Medici Deutschlands fühlen. Konrad Peutinger, der seit 1490 Stadtschreiber in Augsburg war, hatte in Italien studiert. Pico della Mirandola war sein Lehrer, und es war sein besonderer Stolz, in der alten Augusta Vindelicorum auf klassischem Boden zu stehen. Er verfaßte ein Werk über die römischen Altertümer, die in der Gegend gefunden worden waren. Und Peutinger zählte zum engeren Freundeskreise des Kaiser Max, der ihn oftmals als Berater bei der Herausgabe der großen Druckwerke zuzog, in denen der Kaiser sich selbst ein Denkmal setzte, wie die römischen Cäsaren in ihren Triumphbögen und Säulen.



Abb. 183 Hans Schäufelein. Die Heiligen Elisabeth und Barbara (vom Ziegler-Altar). Nördlingen, Rathaus

Der alte Holbein paßte schlecht in diesen Kreis. Er hat den Kaiser einmal flüchtig gezeichnet, wie er im Jagdwams auf müdem Gaul durch die Straßen reitet [1]). Zu den großen Aufgaben der neuen Zeit wurde er nicht mehr herange-

[1]) Berlin, K. Kupferstichkabinett. Glaser, Hans Holbein der Ältere, Nr. 133.

zogen. Burgkmair [1]) war hier besser an seinem Platz. Er kann nicht viel mehr als ein Lustrum jünger gewesen sein als Holbein. 1498 wurde er als Fünfundzwanzigjähriger Meister. Und doch scheint er wie der Vertreter einer anderen Generation. In vergeblichem Wettstreit mußte der Ältere unterliegen. Als alternder Mann verläßt Holbein die Heimat und Stätte langjährigen Wirkens. Gewiß nicht ohne Zwang. Es war seines Bleibens nicht mehr in der Stadt, deren Kunst nun ein anderer beherrschte.

War Burgkmair von der Natur um so vieles glücklicher begnadet? Oder trug ihn nur die Gunst der Umstände empor? Der Unterschied weniger Jahre konnte entscheidend werden in der kritischen Zeit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Dazu kommt eine glückliche Schulung und ein beweglicher, allen Anregungen offener Geist, der aus vielen Quellen immer neue Belehrung zu schöpfen wußte. Burgkmair hatte noch als Geselle in der Werkstatt des Schongauer gearbeitet, den Dürer ein Jahr später nicht mehr unter den Lebenden fand. Und ein günstiger Stern führte den jungen Augsburger schon auf seiner ersten Wanderschaft über die Alpen. Das Schicksal schien es gut mit ihm zu meinen. Man stellt ihn gern vor

[1]) H. A. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888. Hans Rupé, Beiträge zum Werke H. Burgkmairs. Borna-Leipzig 1912.



Abb. 184 Hans Burgkmair. Petersbasilika. Augsburg, Gemäldegalerie



Abb. 185 Hans Burgkmair. Lateransbasilika. Augsburg, Gemäldegalerie

als reichbegabten Jüngling, der leicht durch das Leben ging. Dürers Kunst war immer ein Ringen mit der Form. Burgkmair besaß, als einer der wenigen unter den Deutschen, die Gabe einer spielenden Phantasie. Aber während Dürers Entwicklung ein stetes Wachsen ist, fehlt Burgkmair die letzte Kraft eigener Schöpfung, und wo er zur Größe sich steigert, wird er leicht leer. Er besaß nicht das unerbittlich strenge Gewissen des fränkischen Meisters. Nicht jede Form ist in Schmerzen erarbeitet. Es fiel ihm leichter, ein altes Kleid abzustreifen, weil seine Hand geschmeidig war, dem neuen sich anzupassen. Ihm bleibt der Ruhm, das erste Stück Renaissancearchitektur in einem deutschen Gemälde gezeigt zu haben. Wie in einem Schriftwerk ein Wort aus fremder Sprache, so steht noch bescheiden und verloren das Portal in der Fassade seiner „Petersbasilika" (Abbildung 184)[1]). Aber auch die Komposition kündet den neuen Geist. In Augsburg, wo Holbein damals seine mittelalterlich schweren Gruppen baute, kann Burgkmair die Anregung nicht gefunden haben. Italienische Werke hat der Künstler gesehen, der diese rein zentrale Anordnung wagte, mit dem thronenden Petrus in der Mitte und den frei in schräger Tiefenrichtung entfalteten Heiligengrupppen zu den Seiten. Noch herrscht in der Einzelbildung spätgotischer Formengeschmack, aber die Dinge fügen sich leichter und williger selbst als in

[1]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2085. Das Bild gehört zu der Folge von sechs Darstellungen der Hauptkirchen Roms im ehemaligen Kapitelsaal des Augsburger Katharinenklosters. Vergleiche Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.



Abb. 186 Hans Burgkmair. Maria mit Kind. Nürnberg, Germanisches Museum

Schongauers Kompositionen, und die dekorative Einheit gemahnt an den Eindruck freier Renaissanceschöpfungen.

Alle neuen Gedanken der Zeit klingen in Burgkmairs ersten Werken an. Im oberen Bogenfelde der Lateransbasilika (Abb. 185)[1]) ist Christi Gebet am Ölberg dargestellt, und Burgkmair entwickelt das Bild frei im Raume, ähnlich wie Cranach und Dürer zur gleichen Zeit, wie Altdorfer um weniges später solche Neuformungen versuchten. Eine Felsenhöhle ist gebaut. Drinnen kniet Christus. Draußen kauern die schlafenden Jünger. Der Raum ist zuerst da, die Bühne ist errichtet, und ein kluger Regisseur verteilt auf ihr die Spieler.

Es ist sehr merkwürdig, zu beobachten, wie um die Mitte des ersten Jahrzehntes ähnliche Kompositionsgedanken an verschiedenen Stellen in der deutschen Malerei auftauchen, um bald wieder zu verschwinden und nur in einer besonderen Lokalschule mit aller Konsequenz weiter gebildet zu werden. In Burgkmairs Werk bleiben nur wenig Spuren von solcher Bemühung um räumliche Grundlegung einer Darstellung. Eine Pause in seiner Tätigkeit legt den Gedanken nahe, daß er im Jahre 1506 auf Reisen war, gewiß nochmals in Italien. Vielleicht traf er in Venedig mit Dürer zusammen. Aber mit ihm durfte er sich nicht messen. Dürers Allerheiligenaltar zieht in einer freien und eigenen Weise die Konsequenzen dessen, was Venedig ihn gelehrt hatte. Nun bleibt Burgkmair weit zurück,

[1]) Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2086—8.

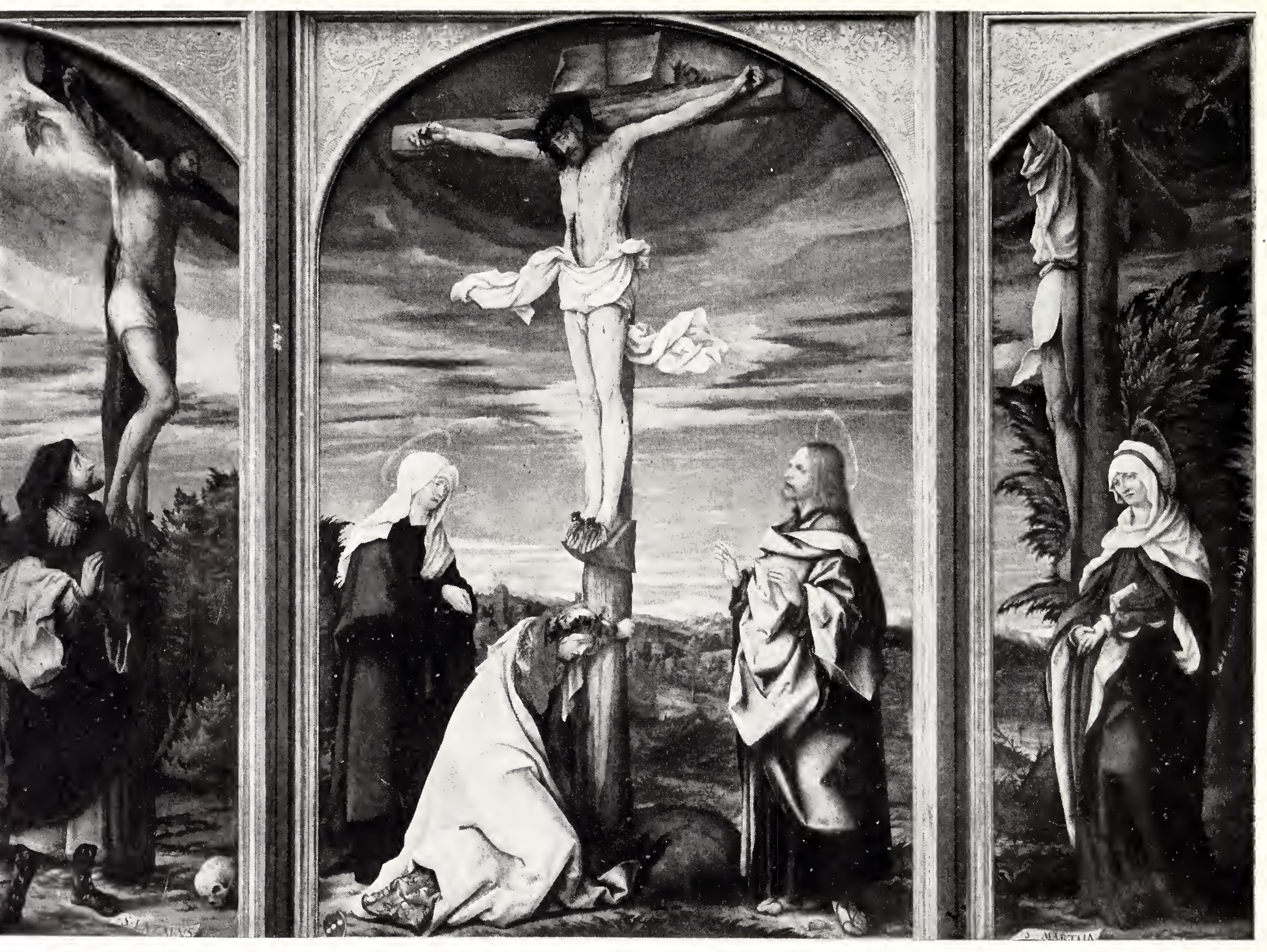


Abb 187 Hans Burgkmair. Kreuzigungsaltar. München, Pinakothek

weil die neue Formensprache ein anderes Maß plastischer Vorstellungsgabe verlangte, als ihm gegeben war. Die primitive Anordnung des Altars mit der Marienkrönung [1]) ist möglicherweise auf einen Wunsch des Bestellers zurückzuführen. Aber das ängstliche Sitzen von Christus und Maria geht allein auf Rechnung des Künstlers. Und das große Marienbild des Jahres 1509 [2]) bleibt darin nicht weniger befangen (Abb. 186). Daß hier Probleme lagen, sah Burgkmair kaum. Er fand die äußere Größe und prunkende Entfaltung. Das allein hatte Venedig ihm gegeben. Die schwere Stoffülle, die tiefen Farben, die ganz auf ein warm leuchtendes Dunkelbraun gestimmt sind, die malerisch reiche Landschaft und die Renaissancebekrönung der Steinbank machen die Schönheit des Bildes. Das Motiv der Gruppe wiegt leichter dagegen, und es nimmt wunder, daß das krummbeinig unglückliche Stehen des Kindes den Maler befriedigte.

Man weiß nicht viel von den äußeren Lebensschicksalen des Hans Burgkmair. Aber die Reihe der Werke spricht und läßt manche Rückschlüsse zu. Peutinger empfahl ihn schon 1510 an Kaiser Max. Im zweiten Jahrzehnt nahmen die Holzschnittwerke, für die auch Dürer tätig war, ihn in weitgehendem Maße in Anspruch. Auch in Italien scheint er in dieser Zeit noch ein drittes Mal gewesen zu sein. Die volle, an Tizian gemahnende Koloristik des Johannesaltares [3]) und des Kreuzigungstriptychons (Abb. 187)[4]), die in den Jahren 1518 und 1519 entstanden, macht eine nochmalige Berührung mit venezianischer Malerei zur notwendigen Voraussetzung. Johannes, der unter dem Kreuze steht, trägt einen schweren Mantel aus dichtem, karminrot gefärbtem Wollenstoff. Man spürt die Materie, die das Licht saugt. Hier entfaltet Burgkmair seine Liebe und sein Können. Auch die Menschen gehaben sich anders. Es ist etwas von Größe in ihren Posen. Und wie Burgkmair mit weiten Flächen rechnet, wie er die Kreuze der Schächer schräg stellt und in großen Kontrastrichtungen komponiert, wie dem Einwärts auf dem einen Flügel ein Auswärts auf dem anderen antwortet, gegensätzlich in der oberen und in der unteren Hälfte, das ist in der Sprache der italienischen Renaissance gesprochen. Aber die Rechnung bleibt doch kühl, und den Bewegungen fehlt der große Schwung, der dem Kontrapost erst seine rechte Wirkung verleiht. Der Künstler spürt etwas von dem gewaltigen Pathos der Stunde, aber er ist nicht der ganz große Gestalter, der ihm sichtbare Form gibt.

Burgkmair ringt sich nicht empor zu einer neuen Klarheit der Gestalt. Seine Bewegung rundet sich. Sie verliert das Fahrig-Eckige, das sie in der Frühzeit charakterisierte. Aber das Gewand spricht oft mehr als der Mensch, der es trägt.

[1]) 1507. Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2092/4.

[2]) Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 282.

[3]) München, Pinakothek, Nr. 222.

[4]) München, Pinakothek, Nr. 1451.



Abb. 188 Hans Burgkmair. Esther vor Ahasverus. München, Pinakothek

Die Kurven steigern sich zu rauschendem Auf und Nieder. In großen Gegenrichtungen schieben sich die Teile. Aber es bleibt ein dekorativer Schwung, eine äußere Steigerung, die nicht der Größe klaren Bauens zugute kommt.

Man kehrt schließlich gern von hier zurück zu den einfacheren, leichteren Schöpfungen des jungen Meisters, in denen weniger Pose herrscht und mehr ein natürlich liebenswürdiges Gehaben. In seinen letzten Jahren fand Burgkmair nochmals Aufgaben, die weiträumig vielfigurige Erzählung forderten, wie er in der Jugend sie pflegte. Wie er Esther vor Ahasverus [1]) kniend in einer reichen und von Menschen belebten Renaissancehalle nun zeigt (Abb. 188), das ist als Raumdarstellung sehr viel folgerichtiger als die alte Lateransbasilika. Aber auch hier tritt an die Stelle gefühlsmäßigen Gestaltens ein kühles und klar bewußtes Rechnen. Und die Kahlheit des Gerüstes wird kaum überdeckt durch die überreiche ornamentale Dekoration und die üppige Pracht der orientalischen Gewänder. Nun fehlt dem Augsburger Meister doch der große Schwung, der in Venedig einer solchen Darstellung die wahre Pracht gab, und der ihn gehindert hätte,

[1]) 1528. München, Pinakothek, Nr. 225.



Abb. 189 Hans Burgkmair. Selbstbildnis mit Frau. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

so lange sich bei der Entfaltung des Reichtums im einzelnen aufzuhalten.

Es ist von einem Erlahmen der Kraft gesprochen worden, und man hat aus der geringen Zahl erhaltener Werke des letzten Jahrzehntes Schlüsse gezogen, denen bindende Beweiskraft nicht zukommt. Größe ist nicht von dem Manne der dekorativen Form zu erwarten. Als Maler blieb er sich treu. Und das letzte Werk seiner Hand, das erhalten ist, das Bild, auf dem er sich selbst zusammen mit seiner Frau darstellte (Abb. 189)[1], ist in seiner breiten und schönen Pinselschrift das reifste, das Burgkmair hinterlassen hat. Noch hier, noch in diesem Werke, das koloristisch von Amberger kaum übertroffen werden konnte, bleibt doch ein Rest spätgotischer Befangenheit. Auch hier wagt Burgkmair es nicht, die Form klar und groß sprechen zu lassen. Er rückt schräg und schiebt in unerwarteten Richtungskontrasten, die gerade dem modisch großen Porträt die Starrheit der Pose geben. Als Maler aber gab Burgkmair sein Bestes. Wie aus dem tiefen Dunkel die braunen Lockenhaare der Frau und ein Stückchen der roten Weste herausleuchten, wie das schöne, goldene Karnat des breiten Brustausschnitts in weichem Lichte steht, das gehört als malerische Leistung zum Vollendetsten seiner Zeit.

Für Nürnberg ist Dürer der Mann des Schicksals. Seine Tätigkeit beherrscht so sehr die gleichzeitige Kunst, daß alles, was neben ihm entsteht, nur den Eindruck seines Werkes spiegelt. Nicht ebensosehr ist augsburgische Kunst mit Burgkmairs Namen identisch. Es bleibt fraglich, wie weit ihre spezifische Bildung sein persönliches Werk ist, wenn es auch scheint, daß sein beweglicher Geist, sein natür-

[1]) 1529. Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 1405. Burgkmair starb 1531.



Abb. 190. Ulrich Apt. Kreuzigung Christi. Augsburg, Gemäldegalerie

licher malerischer Instinkt ihn zum Künstler der Stadt vorausbestimmte.

Andere Namen stehen neben dem seinen, und wenn von der Kunst des Gumpolt Giltinger[1]), der einmal zu den berühmtesten zählte, ein einzelnes Werk[2]) kaum mehr eine Vorstellung zu geben vermag, wenn es nicht gelingen will, die künstlerische Persönlichkeit des Ulrich Apt[3]) deutlich zu umreißen, so rückt wenigstens Jörg Breu mit einer Reihe zusammengehöriger Werke in ein helleres Licht und zeigt, daß neben Burgkmair Raum blieb für andere selbständig schaffende Meister.

Die Bezeichnung Apt fand sich auf einem Flügelaltar, der aus dem Jahre 1517 stammt (Abb. 190) und lange unter Altdorfers Namen gegangen ist[4]). Dem einen Werke konnten bald andere verwandte angereiht werden, aber es bleibt doch nur mehr ein schattenhaftes Bild von dem Wirken eines Meisters, der ein Altersgenosse des älteren Holbein gewesen sein muß, aber

[1]) In Augsburg erwähnt seit 1481. † 1522.

[2]) Anbetung der Könige. Augsburg, Dr. Hoffmann.

[3]) In Augsburg nachweisbar seit 1486. † 1532.

[4]) Rehlingenaltar. Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2103—7.

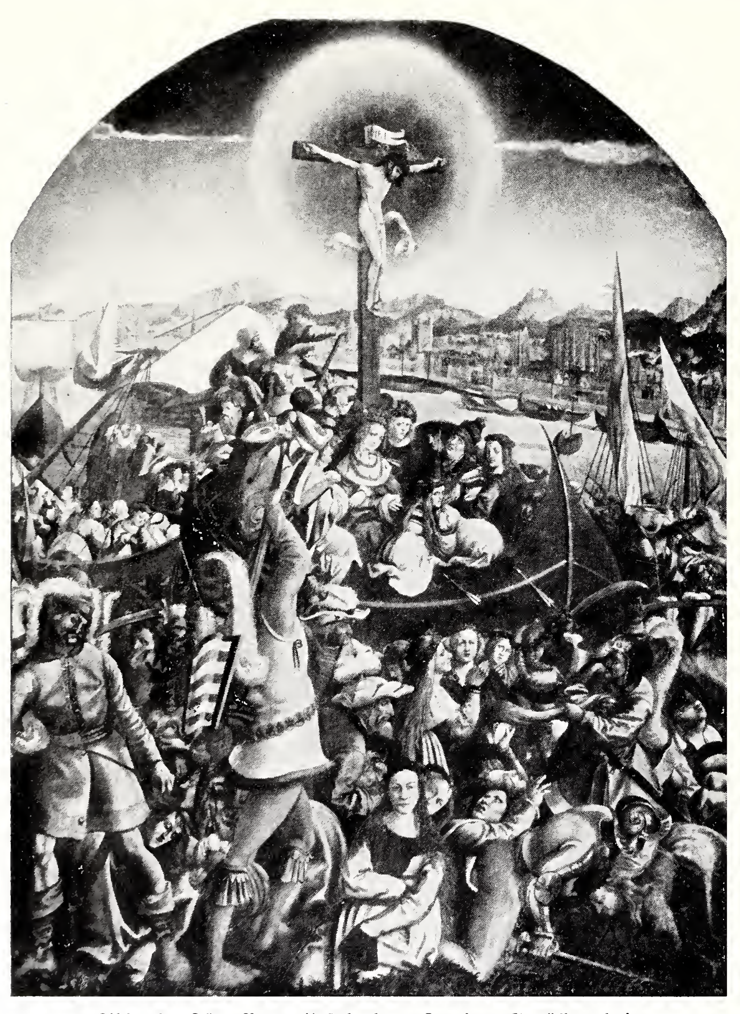


Abb. 191 Jörg Breu. Ursulaaltar. Dresden, Gemäldegalerie

besser als dieser den Forderungen der neuen Zeit zu folgen wußte. Als Holbein Augsburg verließ, war Apt mit dem viel jüngeren Jörg Breu gemeinsam beschäftigt, im Rathause der Stadt Kriegsszenen und Ahnenbilder des kaiserlichen Geschlechtes zu malen. Es war eine moderne Aufgabe, und man muß annehmen, daß Apt sie im Sinne der Zeit anzufassen verstand, zumal er in Breu einen Mitarbeiter besaß, der sich ganz und gar der italienischen Art verschrieben hatte.

Jörg Breu[1]) begegnet zuerst im Jahre 1502 als selbständiger Meister, in der Zeit, da Holbein und Burgkmair die führenden Künstler in Augsburg waren. Beiden entrichtet er Tribut. Es gibt Bilder von ihm, die den Gedanken nahelegen, er habe bei Holbein das Handwerk erlernt, und wenig später wird Burgkmairs Einfluß deutlich in seinem Stile. Um das Jahr 1515 scheint er selbst in Italien gewesen zu sein. Denn nun entwickelt sich eine manieristische Formengebung, für die damals diesseits der Alpen die Vorbilder noch kaum zu finden waren. Und trotz der gewaltsamen Bewegtheit, trotz der ausgebildeten Kunst des Kontrapostes und der mächtigen Bildung der Glieder bleibt eine altertümliche Befangenheit, in der sich die Herkunft des Künstlers nicht verleugnet. In dem

[1]) H. Röttinger, Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, XXVIII, 31.

Dresdner Ursulaaltar (Abb. 191)[1]) sind vorn am Bildrande wenige Hauptfiguren in ihren groß scheinenden Bewegungen entwickelt. Der übrige Raum ist vollgestopft mit Köpfen und Gliedmaßen, und der Künstler begreift nicht, daß es gilt, einen solchen Knäuel zu entwirren, die Fülle zu beherrschen und den Reichtum an Schiebungen durch seine Schaubarkeit zu bändigen.

Auch Burgkmair hatte einmal das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen zu schildern[2]), und sichtbar ist das Bestreben des Breu, den älteren Meister zu übertreffen. Burgkmair gab nur gleichsam das ruhende Symbol eines bewegten Geschehens. Breu gelangt nicht darüber hinaus, trotz allen Aufwandes an komplizierten Körpermotiven. Er hat die räumlichen Voraussetzungen jeder glaubhaften Darstellung eines beziehungsreichen Geschehens nicht erkannt. Schon im vorderen Plane schafft er nicht Platz für das Gedränge der Menschen. Unvermittelt steigt der Mittelgrund in die Höhe, und der rasche Wechsel des Figurenmaßstabes regt nicht an zur Vorstellung einer Distanz.

Die reiche Renaissancearchitektur und die manieristisch gezierten Posen eines

[1]) Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 1888.
[2]) Basilika S. Croce, 1504. Augsburg, Gemäldegalerie, Nr. 2089—91.



Abb. 192 Jörg Breu. Geschichte der Lukretia. München, Pinakothek

Spätwerkes (Abb. 192)[1]) täuschen über die altertümliche Schulung des Meisters nur schlecht hinweg. Mit Burgkmair vermochte er auch jetzt sich nicht zu messen. Beide standen oft im engen Wettbewerb. Aber das feine künstlerische Empfinden war nicht durch eitle Phrasen zu ersetzen. Als auch über die Augsburger Kirchen der Bildersturm hereinbrach, sah Breu ohne Bedauern den Untergang seiner Altäre. Es war seine Meinung, daß die „Götzenbilder" zerstört werden sollten. Aus solchem Gleichmut spricht nicht eben die Freude an den eigenen Werken. Sie sind nicht mit dem Herzen geschaffen, sondern mit Hand und Verstand.

Augsburgs größter Sohn war fast als Knabe schon davongegangen. Hätte der jüngere Hans Holbein hier seine Tage verbracht, so wäre Burgkmairs Stern eher verblaßt als neben den geringeren Rivalen, die unter den Jüngeren ihm erstanden. Aber er fand einen Erben wenigstens, der würdig war, nach ihm der erste Maler der Stadt zu heißen. Christoph Amberger[2]) ist sein Schüler gewesen, und ihm, der in den zwanziger Jahren die Lehrzeit beendete, war der Weg nach Venedig leichter gewiesen als den Älteren ein Menschenalter zuvor. In Italien selbst hatte sich inzwischen der entscheidende Um-



Abb. 193 Christoph Amberger. Marienaltar. Augsburg, Dom

[1]) Geschichte der Lukretia. München, Pinakothek, Nr. 228.

[2]) Geb. um 1500, gest. 1561. Vgl. Haasler, Der Maler Christoph Amberger von Augsburg. Heidelberg, Diss. 1893.

schwung vollzogen. An Bellini dachte niemand mehr. Die ganze Pracht der venezianischen Malerei hatte sich entfaltet. Tizian war ihr ungekrönter König, und Palma schuf die Bildnisse seiner üppigen Schönen. Das ist die Stimmung von Ambergers Kunst. Schon in Burgkmairs Kreuzaltar klingt venezianische Fülle der Farbe. In Ambergers Augsburger Dombild (Abb. 193) rauschen ganz voll nun die prächtigen Akkorde eines zweifachen Rot, das von goldbraunen Tönen getragen wird. Durch die große Kreisform der strahlenden Lichterscheinung über Mariens Haupt wird die gotisch spitzbogige Form der Altartafel aufgehoben, und die mächtige Gestalt des heiligen Ulrich, die venezianisch üppige Schönheit der heiligen Afra machen dieses Altarbild trotz seiner altertümlichen Rahmung zu einem der ganz wenigen Werke der vollentfalteten Hochrenaissance auf deutschem Boden.



Abb. 194 Christoph Amberger. Christoph Baumgartner. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Ambergers Name lebt heut, wie der des Holbein, vor allem in seinen Bildnissen (Abb. 194). Für beide zu unrecht. Wären mehr von den Kompositionen des Meisters erhalten geblieben, wären die Fresken nicht längst verblaßt, mit denen er die Fassaden der Häuser in Augsburg schmückte, vielleicht gebührte ihm der Ruhm eines deutschen Paolo Veronese. Die rauschende Feststimmung in seinem Domaltar gibt wenigstens noch eine Ahnung dieser wahren Kunst des Amberger, der die augsburgische Malerei bis über die Jahrhundertmitte hinaus lebenskräftig erhielt, als an vielen Stellen schon der quellende Strom für lange versiegt war.

Es scheint, als habe nicht umsonst Augsburg länger als andere deutsche Städte seine Kräfte gespart. Erst das 16. Jahrhundert entfaltet hier die Kunst zu voller Blüte, während das benachbarte Ulm schon im 15. Jahrhundert sein bestes Teil verausgabt hatte. Nun mußte Ulm die Führerstellung aufgeben und versank in provinzielle Abgeschiedenheit.

In Zeitbloms spätem Stil erstarrte die schwäbische Malerei zu einer kalten, mittelalterlichen Größe. Von seiner Art her gab es keinen Anschluß an die neue Kunst. Ein jüngerer Ulmer mußte in Augsburg umlernen, wollte er die zeitgemäße Form sich aneignen. Martin Schaffner [1]), der wahrscheinlich noch vor 1480 geboren ist und bei Jörg Stocker, einem minderen Meister der Generation des Zeitblom, in der Lehre war, fand in Burgkmair erst das rechte Vorbild und sah Schäufelein eifrig manche Handwerksgewohnheiten ab. Trotzdem blieb er im Grunde zeit seines Lebens in altertümlicher Art befangen. Er lernte nicht, einen Körper frei zu bewegen, obwohl er sich im modischen Kontrapost übte. Er verstand nicht, eine Komposition organisch zu gestalten, und die neuen Vorbilder verloren leicht unter seinen Händen ihren Sinn. Der Raum steigt ihm nach mittelalterlicher Weise rasch an, und die starke Verkleinerung des Figurenmaßstabes dient nicht der Illusion einer räumlichen Distanz. Schaffners malerische Behandlung schmeichelt sich leicht ein. Er übernahm Burgkmairs warme und tonige Farbe, die ein schönes Braunrot bevorzugt. Sein Pinsel schreibt einen geschmeidigen Strich. Sogar mit Grünewald konnte er gelegentlich verwechselt werden [2]). Das alles aber täuscht nicht hinweg über die oberflächliche Art, mit der das alte Formengerüst in modischer Weise überdeckt wird.

Es scheint, daß Schaffner im Jahre 1520 in Italien war. Der Altar im Münster zu Ulm, der 1521 datiert ist (Abb. 195), bezeugt nicht nur die Kenntnis von Lionardos Abendmahl, sondern auch die Behandlung der Oberfläche legt den Gedanken an lombardische Einflüsse nahe. Aber gerade die Staffel des Altares mit der Darstellung des Abendmahles zeigt, wie wenig Schaffner den Sinn der neuen Lehre verstand. Er zerstückt die Gruppen, verunklärt die Beziehungen, drängt das Individuelle in den Vordergrund und vernichtet den Bewegungsreichtum. Seine Komposition ähnelt den Akten, die er zeichnet, die auf schlecht verstandenen, allgemein behandelten Körpern übercharakteristische Köpfe tragen.

Der Altar des Ulmer Münsters ist Schaffners vollkommenste Schöpfung. Kein anderes seiner großen Werke ist so eingehend behandelt, und es ist viel Studium auf die Typen der Männer und die Bewegungen der Kinder in den zwei Flügeltafeln mit Darstellungen aus Christi Sippe verwendet. Aber künstlerisch bedeutungsvoller blieb Cranachs Torgauer Altar, der um mehr als ein Jahrzehnt zuvor entstanden war, und den Schaffner wohl zu überbieten gedachte. Er bereichert im einzelnen, aber was er mehr gibt, ist ein Zuviel. Zeitblomsche Enge herrscht wieder. Wie Zebedäus sich über die Brüstung lehnt, das ist dem alten Motiv des Hirten bei der Geburt Christi abgesehen, und trotz der vielen Be-

[1]) S. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner. Straßburg 1899.

[2]) Z. B. das Jüngste Gericht in Nürnberg, Germ. Museum, Nr. 270.



Abb. 195 Martin Schaffner. Sippenaltar. Ulm, Münster

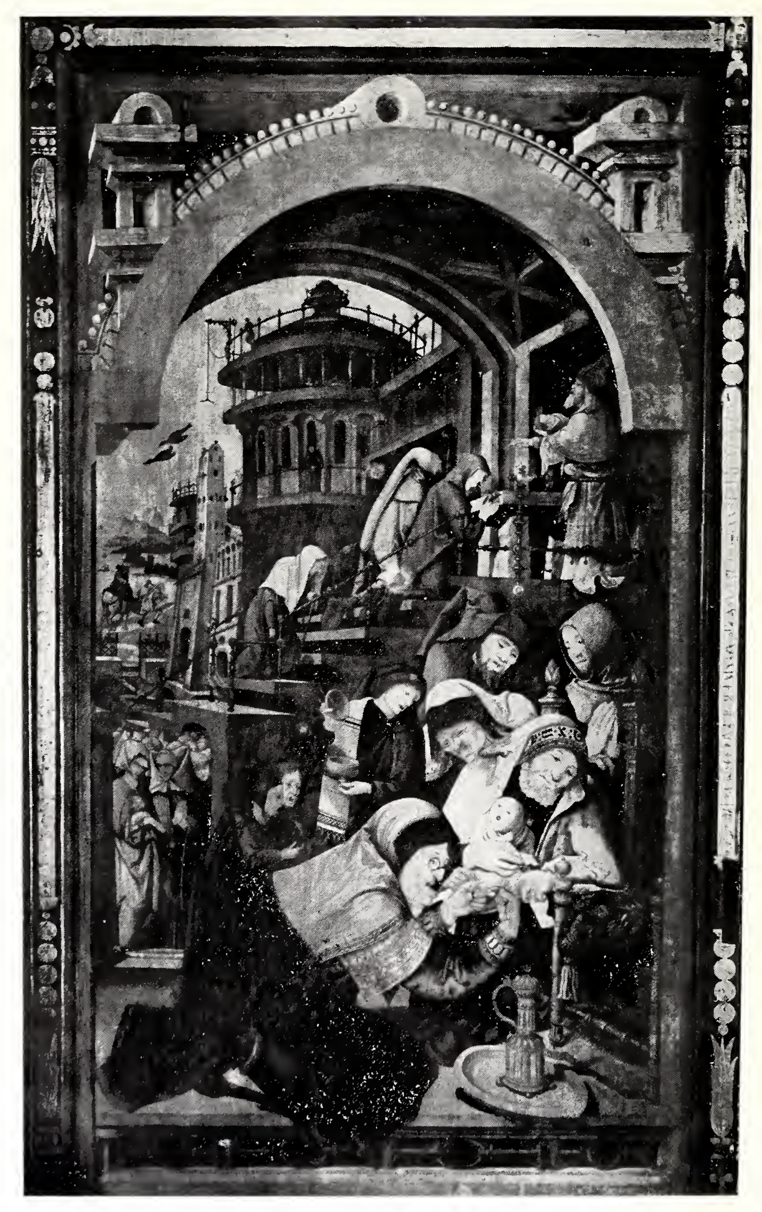


Abb. 196 Jerg Ratgeb. Beschneidung. Stuttgart, Altertümermuseum

wegung im einzelnen, wird aus der freien Beziehung der Menschen wieder eine feierliche Repräsentation.

Nicht weniger als 36 Altäre schmückten das Ulmer Münster, als Schaffners Sippenaltar im Jahre 1521 aufgestellt wurde. Man muß sich solche Zahlen vergegenwärtigen, um zu ermessen, wie vieles zugrunde ging. Nicht in Ulm allein

haben die Bilderstürmer so erbarmungslos gehaust. Und nicht nur religiöser Fanatismus forderte so zahlreiche Opfer. Elementare Ereignisse kommen hinzu, und die Sorglosigkeit späterer Geschlechter ließ manches zugrunde gehen, das schwereren Stürmen standgehalten hatte. So hat der Historiker damit zu rechnen, daß er einem arg dezimierten Bestande gegenübersteht. Manches Urteil wird dadurch notwendig ungerecht. Viele Künstler verschwanden mit ihrem Werke. Ein Bruchstück beleuchtet blitzartig ein versunkenes Dasein. Ein vereinzeltes Denkmal legt nur unvollkommen Zeugnis von dem Schaffen eines Meisters, der seiner Zeit vielleicht mehr bedeutete als so mancher, von dessen Werk ein günstigeres Schicksal bessere Kunde bewahrte.

Jerg Ratgeb[1]) gehört zu diesen Künstlern. Mit einem Riesenaltar, der heut im Stuttgarter Altertümermuseum steht, taucht er meteorgleich auf, um ebenso wieder zu verschwinden. Man ahnt nicht die Voraussetzungen, die zu diesem Werke führten, und um so bizarrer wirkt seine erstaunliche Phantastik. Die barocke Auflösung der Spätgotik hat nirgends in Deutschland einen solchen Taumel wahnsinnerregter Formendrastik geschaffen. Alle Mittel sind aufgeboten, um den Eindruck wilder Fülle und leidenschaftlichen Geschehens zu erzeugen. Niemals war ein Künstler auf den



Abb. 197 Jerg Ratgeb. Geißelung und Dornenkrönung Christi. Stuttgart, Altertümermuseum

[1]) O. Donner-v. Richter, Jerg Ratgeb, Frankfurt a. M. 1892.



Abb. 198 Hans Baldung, gen. Grien. Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Gedanken gekommen, daß das Kind schreien muß, wenn die Beschneidung vollzogen wird (Abb. 196). Und das Kind schreit nicht allein. Ein hysterischer Krampf des Mitempfindens scheint auch die Zuschauer zu durchzucken. Sieben Münder öffnen sich zugleich. Und das Stimmengewirr klingt wieder in den verzerrten Bewegungen der Menschen. Unmöglich ist es, zu überblicken, wie viele Dinge zugleich vorgehen. Die mittelalterliche Form der Vereinigung mehrerer Geschehnisse in einem Bilde wird zu einem bewußten Kunstmittel.

Dicht neben der Säule, an der er gegeißelt wird, sitzt Christus noch einmal, und die Dornenkrone wird ihm auf das Haupt gedrückt (Abb. 197). Rückwärts auf der Treppe steht er wieder, um dem Volke gezeigt zu werden. In dem obersten Umgange des abenteuerlichen Hallenbaues zeigt er sich zum vierten Male mit gebundenen Händen vor Pilatus. Und derselbe Pilatus beugt sich wieder von derselben Galerie herab, um die Geißelung zu schauen. Voll zuckenden Lebens ist dieses ganze ungebärdige Gebräu. Krampfhaft gespannt ist jede Bewegung.

Baldung und Schäufelein, Grünewald und Dürer, italienische und niederländische Anregungen sind verarbeitet. Aber jeder Zug dient nur der Bereicherung des Chaotischen. Ungebändigt wie die Form ist die Farbe. Rote und gelbe Töne leuchten hervor. Blau begleitet, und Grün führt die Baßstimme. Aber

nirgends kommt das Auge zur Ruhe, weil die Farbflächen zerrissen werden, wie die Formen, die sie tragen, durch Überschneidungen zerfetzt sind.

Gern wüßte man mehr von diesem Künstler, in dem alle Errungenschaften des späten 15. Jahrhunderts sich zu einer höchsten barocken Steigerung vereinen, der mit allen Kenntnissen seiner Zeit ausgerüstet, eine solche Orgie wüsten Traumspuks gestaltete. Vielleicht stand er dem Hausbuchmeister in seiner Jugend nahe. Ein wundervoll zartes Bildnispaar [1]) weist in diese Richtung. Aber Aufschlüsse gibt es nicht. Der Altar aus Herrenberg steht für sich und zeugt gerade in seiner Isoliertheit von dem Reichtum an Möglichkeiten, die in dem damaligen Deutschland sich entfalteten.

Am ehesten lassen sich Verbindungen mit den südwestlichen Gegenden vermuten. Grünewalds Nähe ist fühlbar, und auch an Baldung kann man denken. Aber es bleibt bei unbeweisbaren Vermutungen. Die Persönlichkeiten setzen sich scharf gegeneinander ab, und ihr eigenstes ist unübertragbar, nicht rationell als ein Produkt aus gegebenen Bedingungen zu begreifen. Kaum einer der deutschen Meister führt eine persönlichere Sprache als Baldung[2]), so vielfach die Fäden sind, die im einzelnen auf andere Künstler hinweisen.

Das Besondere des künstlerischen Stiles bleibt das Geheimnis der Persönlichkeit. Das Schönheitsideal, das sich in der nackten weiblichen Gestalt verkörpert, die die Weisheit symbolisiert[3]), die scharfe Drehung ihres Körpers, das Weiß ihrer Haut und das Perlgrau der Schlange, die sie zertritt, vor dem Tiefdunkel des Waldes, dies alles war Eigentum des einen, der die Gestalt schuf. Das spätgotisch zierliche Schreiten ist Allgemeingut der Zeit, die Freude an scharf gedrechselten, nackten Frauenfigürchen teilte Baldung mit Lukas Cranach. Die Nadelbäume mit dem hängenden Moos waren die Ent-



Abb. 199 Hans Baldung, gen. Grien. Geburt Christi. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

[1]) Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 75 und 76.

[2]) G. v. Térey, Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1896.

[3]) München, Pinatothek, Nr. 1440. Abb. 204.

deckung der Meister der Donauschule, und der Typus des Gesichtes wäre nicht möglich ohne Dürers Vorgang.

Ohne Zweifel kannte Baldung den Altar des Grünewald, gewiß war er von Straßburg nach dem benachbarten Isenheim gepilgert, das Wunderwerk zu sehen. Aber ein Schüler des Grünewald darf Baldung darum nicht heißen. Er war anderen Geistes Kind, kein blendender Kolorist und mehr plastisch als malerisch orientiert. Die Körpergeste trägt ihm den Ausdruck. Es ist eine besondere Gespanntheit in den Gliedern seiner Menschen. Die Bewegungen gehen leicht einen Grad über das rein motorisch Notwendige hinaus. Es bleibt ein Überschuß an Kraft, und dieser Überschuß des Physischen setzt sich für den Eindruck um in einen starken psychischen Antrieb. Signorelli war ein Mann von ähnlichem Temperament. Und ohne daran zu denken, daß Baldung Werke des Umbrers je zu Gesicht bekommen hätte, darf man eine Verwandtschaft zwischen den beiden Meistern feststellen.

Aber so wenig wie Grünewald wurde irgendeiner sonst der Lehrer Baldungs in dem Sinne, daß sich sein Stil restlos aus dem des anderen oder aus der Summe vieler erklärte. Man weiß, daß Baldung mit Dürer in Beziehung stand. Holzschnitte in Nürnberger Büchern lassen darauf schließen, daß er in den ersten Jahren des Jahrhunderts selbst in Nürnberg weilte, und wenn Dürer Drucke des „Grünhannsen" auf seiner niederländischen Reise zum Verkauf mit sich führte, wenn an Hans Baldung nach Dürers Tode eine Locke vom Haupte des Meisters geschickt wurde, und er sie als ein Heiligtum verwahrte, so möchte man vermuten, daß der junge Künstler in der Werkstatt des wenige Jahre älteren Meisters zu Nürnberg tätig gewesen war. Manches deutet darauf, daß Baldung hier als Geselle Beschäftigung fand. Stammt ein Bild der Kelter Christi [1]) wirklich von ihm, so hat er ähnlich wie Hans von Kulmbach einen Entwurf Dürers zum Altargemälde verarbeitet. Auch in einem der Altäre, die aus Dürers Werkstatt hervorgingen, läßt sich seine Mitarbeit vermuten. Aber die Fäden liegen noch nicht klar genug, um eine zureichende Vorstellung von Baldungs Persönlichkeit und Entwicklung in jenen Nürnberger Jahren zu geben. Im Jahre 1507, als Dürer nach Italien gegangen war, begegnet er uns zum erstenmal als fertiger Meister mit dem bezeichneten und datierten Sebastiansaltar [2]) und dem eng mit diesem zusammengehörigen Dreikönigsaltar (Abb. 198) [3]). Von dem späteren Baldung ist in diesen trocken gemalten und steif aufgereihten Kompositionen noch wenig zu spüren. Es war ein weiter Weg von hier zu dem großen Freiburger Hochaltar.

Auch farbig erweist sich der altertümliche Charakter der Frühwerke in dem

[1]) Ansbach, St. Gumbert.

[2]) Brüssel, Sammlung Goldschmidt.

[3]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 603 A.



Abb. 200 Hans Baldung, gen. Grien. Marienkrönung. Freiburg, Dom, Hochaltar



Abb. 201 Hans Baldung, gen. Grien. Heimsuchung Mariens. Freiburg, Dom, Hochaltar

hellen Klingen der gleichmäßig durchleuchteten Bildflächen, die wie Glasfenster strahlen, und wo einem starken Rot ein lustiges Grün als komplementäre Begleitung antworten mußte. So ist noch Baldungs Berliner Dreikönigsaltar koloristisch aufgebaut. In seinen späteren Tafeln bevorzugt der Meister sattes Rot und tiefes Blau, er liebt dunkelschattende, sammetschwere Stoffe. Volle Akkorde werden gebildet. Das Hauptwerk seines Lebens, der mächtige Hochaltar des Freiburger Münsters, ist ganz auf die zwei Farben Blau und Rot gestellt, und ein echter Baldung, wie die schöne Geburt Christi in Frankfurt (Abb. 199)[1], geht höchst sparsam nur mit der Farbe um, damit das Sammetblau von Mariens Kleid wie Edelstein aus dem Dunkel herausleuchte. Rote und braune Töne rahmen das Blau, das sich noch einmal zur Linken in dem Röcklein des Engels wiederholt.

Konzentration ist das Wesen dieses Bildes überhaupt. Das Licht wird zusammengehalten. Es existiert nur e i n e Quelle, die Dinge im Raume zu erhellen, der Körper des Kindes. Nur e i n Engel ist da, aber der eine spricht. Von der Hütte ist nicht mehr gegeben als ein schräges Strohdach, aber dieses stößt wie ein Blitz jäh durch das Bild.

Selten ist die Geburt Christi so ausdrucksvoll geschildert worden. Altdorfer gibt die Impression von Lichterscheinungen im nächtlichen Dunkel, Cranach den Wohllaut schöner Formen. Baldungs Streben ist es, dem Ernst der Stunde gerecht zu werden. Hier ward einer geboren, dessen Schicksal es sein sollte, das Leid der Welt zu tragen. Ein seltsam krankhaftes Wesen liegt in der Krippe. Mühsam richtet es

[1] Städelsches Institut, Nr. 73 A.

sich empor. Der viel zu schwere Kopf neigt sich ein wenig vornüber. Ein starker Engelknabe stützt das schwächliche Kind. Sein Kopf ist in scharfer Drehung abgewendet. Man weiß nicht, kann er das Licht nicht ertragen, das von dem Kindeskörper ausstrahlt, oder sieht er all das Leid, das diesem Wesen für seinen irdischen Lebensweg aufgespart ward? Ruhig bestrahlt von gleichmäßigem Licht blickt Maria hernieder, die Hände anbetend vor der Brust gekreuzt. Joseph beschattet das Auge, er, der einzige, der nur das Äußere zu sehen scheint, das hier sich ereignet. Der Esel brüllt, sein erhobener Kopf begleitet die Schräglinie des Strohdaches. Ruhig, wie sinnend, schaut der Ochse vor sich hin, das große Auge auf den leuchtenden Kindeskörper gerichtet.

Baldung war ein Vierziger, als er dieses Bild malte[1]). Mit einer 1520 datierten Darstellung des gleichen Themas[2]) rückt das Bild in das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Im zweiten Jahrzehnt war das Hauptwerk seines Lebens entstanden, der gewaltige Hochaltar, der in seinen malerischen Teilen unberührt, noch heut im Chor des Freiburger Münsters steht (Abb. 200—202)[3]). Die Gefühlsstimmung des spätgotischen



Abb. 202 Hans Baldung, gen. Grien. Geburt Christi. Freiburg, Dom, Hochaltar

[1]) Er ist zwischen 1476 und 80 geboren.

[2]) München, Pinakothek, Nr. 1442.

[3]) F. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, Straßburg 1904.



Abb. 203 Hans Baldung, gen. Grien. Todesallegorie. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Barock spricht aus dem Werke. Das krause Wirrsal winziger Engelknäblein, das die mächtigen Gestalten der Marienkrönung umspielt und sich fortsetzt in dem geschnitzten Astwerk des Rahmens, legt ebenso Zeugnis davon ab, wie der tänzerische Schritt Christi und die weitausholende Schwingung in dem Gewande Mariens, die der Elisabeth begegnet. Etwas von Grünewalds Geist wird lebendig in den seltsam gefalteten Händen Mariens, die das Kind anbetet, und in dem stürmisch herniederfahrenden Engel, mit den heftig im Winde flatternden Haaren, der die Verkündigung bringt.

Eine gerade Linie der Entwicklung läßt sich nicht verfolgen. So charakteristisch Formengebung und Typenbildung, vor allem die harten Männerköpfe mit ausrasierter Oberlippe und Kinnbart bleiben, so schwankend ist anderes, wie die Behandlung der Gewänder oder des Laubwerks. Dem menschlichen Körper gilt das eigentliche Interesse des Künstlers, und es scheint, daß er mit zunehmendem Alter immer mehr sich auf die rein plastischen Motive zurückzog. Von ihrem körperhaften Inhalt aus erlebte er die alten Bildthemen neu, wenn er eine Himmelfahrt Christi, eine Beweinung des Leichnams im Holzschnitt durch heftige Verkürzungen zu unerhörter Eindringlichkeit steigerte. Nie hätte Dürer sich solcher Gewaltsamkeit vermessen. Sein Christus ist der sieghafte Held, nur eine Geste deutet das Empor. Baldung läßt Engel den Leichnam mit den Füßen voran in Windesschnelle hinauftragen. Eine der kühnsten Kompositionen der deutschen Kunst schuf er in diesem Blatt, das auch in seinem Werk einen Höhepunkt bedeutet. Die Eigenart der bildnerischen Phantasie offenbart sich nirgends so schlagend wie in dem einen Holzschnitt. Keines der Gemälde ließe sich ihm an die Seite stellen, und wieder ist es merkwürdig, daß der ausgesprochene Sinn für räumlich eindrückliche Wirkung, der aus diesem Blatte spricht, Baldung als Maler ganz abgeht. Seine Figuren haften an der vorderen Bildfläche. Der Raum bleibt Staffage, und späte Bilder, wie der Hexensabbat[1]), verzichten ganz

[1]) Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 73.

auf räumliche Ausdehnung, stellen die weiblichen Aktfiguren vor eine einfache Hintergrundkulisse. So sind die Totentanzbildchen (Abb. 203) angelegt, deren Reihe im Jahre 1517[1]) einsetzt. Der Reiz ist allein in der schwellenden Modellierung des Frauenkörpers gesucht. Italienische Standmotive werden erprobt. In dem wohllautenden Auf und Ab der Linien geht die energische Bewegtheit der früheren Zeit verloren.



Abb. 204 Hans Baldung, gen. Grien. Die Weisheit. München, Pinakothek

Aber wie bei Cranach und etwa zur gleichen Stunde erfolgt die Umkehr. Das Ideal der Renaissance wird preisgegeben. Die spätgotische Kurve erscheint wieder. Der Körper dreht sich in Schraubenwindung. Die Bewegung ist nicht mehr in sich ausgeglichen, sondern bewußt gesteigert. So sind im Jahre 1525 die beiden Frauengestalten der Weisheit (Abb. 204) und der Musik[2]) angelegt. Und nochmals einen Schritt weiter führen die Lebensalter und die Grazien in Madrid (Abb. 205), die mit den 1544 datierten „Stufen des Lebens"[3]) den letzten Jahren von Baldungs Tätigkeit entstammen.

An Stelle der vollen Körper der Basler und Wiener Totentanzbilder stehen jetzt zierlich gedrechselte Gestalten, statt des weichen, gelösten Stehens ein straffes Spannen der Muskeln unter der Haut. Die Silhouette des Körpers verläuft nicht in ruhender Kurve. Sie ladet stark aus, um wieder scharf einzuspringen. Ein Reif um die Stirn, ein Schmuck um den Hals, ein Band unter der Brust, ein Schleiertuch um die Hüften geben die wechselnden Richtungen, die verschiedenen Radien der Bogenlinie, die von der Gestalt beschrieben wird, und deren Peripherie vom Kopf abwärts über den gesenkten Arm herniedersteigt. Eine zweite Figur begleitet den Linienschwung der ersten, und die rechte Hand, die das Buch

[1]) In Basel, Florenz, Wien.
[2]) München, Pinakothek, Nr. 1440—1.
[3]) Seußlitz, Sammlung Harck. Vgl. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. XI, 88.



Abb. 205 Hans Baldung, gen. Grien. Die drei Grazien. Madrid, Prado

hält, scheint sich zu verdoppeln, indem hier eine dritte Mädchengestalt auftaucht, deren Kopf noch einmal die Schrägrichtung der anderen wiederholt.

In vielem sind Baldung und Cranach einander verwandt. Diese Rückkehr zu Idealen der Gotik bezeichnet den Spätstil beider. Beide setzen ein mit reicher und selbständiger Produktion, die bald versiegt, um einem liebenswürdigen Formenspiel zu weichen. Die Freiburger Jahre mit den Arbeiten für den Hochaltar sind die Zeit der Erfüllung von Baldungs Kunst. Er ging darüber hinaus. Aber an Umfang der Gestaltung hat er nichts Ähnliches mehr geschaffen, obgleich er noch drei Jahrzehnte tätig war. Er hat den Rest seines Lebens in Straßburg verbracht und starb im Jahre 1548 in der Stadt, in deren Nähe er auch geboren war. Er ist ein geachteter Mann, bekleidet Ehrenämter der Stadt und erfreut sich fürstlicher Gunst. Markgraf Christoph von Baden ist sein besonderer Gönner. Mehrfach hat Baldung ihn im Bilde verewigt (Abb. 206). Die scharfen Züge des Reichsfürsten mit dem rund geschnittenen Bart und der rasierten Oberlippe waren so recht nach des Malers Sinn. Man glaubt die Erinnerung an den Typus noch in dem mächtigen Paulus des Freiburger Hochaltars nachklingen zu fühlen, der um die gleiche Zeit entstand wie das 1515 datierte Porträt, das jetzt in München hängt[1]).

Von 1512 bis 1516, etwa vier Jahre lang, weilte Baldung in Freiburg. Abgesehen von diesen Jahren und der Zeit, die er wahrscheinlich in Nürnberg zwischen 1500 und 1506 verbrachte, scheint er ständig in Straßburg ansässig gewesen zu sein. Hier, im äußersten Südwesten Deutschlands, im alemannischen Lande, ist seine Kunst zu Hause. Hier entfaltete

[1]) Pinakothek, Nr. 287.

sie einen Einfluß, den wir heut nur schwer mehr abschätzen können, vor allem nach der benachbarten Schweiz, und hier empfing er gewiß auch die ersten künstlerischen Anregungen, die über eine doch nur äußerliche Aufnahme Dürerscher Züge hinaus maßgebend blieben für die Bildung seines Stiles.

Von der Straßburger Kunst der Zeit sind nur spärliche Reste erhalten geblieben. Zwischen Schongauer, dessen Stil hier zu Ende des 15. Jahrhunderts maßgebend war, und Johannes Wechtlin, der von 1506 bis 1526 in Straßburg wirkte [1]), fehlt jede Verbindung, und Wechtlins Bedeutung ist nur schwer mehr zu ermessen. Er lebt in der Geschichte als der Meister einer Reihe trefflicher Helldunkelschnitte, und alle Versuche, seinen Entwicklungsgang und sein malerisches Werk zu rekonstruieren, sind bisher problematisch geblieben. Noch bedeutender scheint ein anderer Meister gewesen zu sein, von dessen Namen nur die Initialen D S bekannt sind [2]). Die Holzschnitte, die sein Zeichen tragen, lassen auf eine überragende und für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance hochbedeutsame Persönlichkeit schließen. Aber nicht einmal der Wirkungskreis des Meister D S hat sich bisher einwandfrei bestimmen lassen. Er ist mit Augsburg in Verbindung gebracht und in die Nähe Burgkmairs gerückt [3]), von anderen für Basel in Anspruch genommen worden. Hier würde er sich an die Spitze einer Reihe Schweizer Künstler stellen, deren Lebensschicksale allerdings besser bekannt sind, deren künstlerische Entwicklung und höchst eigenartige Stilbildung aber nicht minder rätselvoll bleibt. Ihr Werdegang läßt sich nicht mehr übersehen, und ihre Werke erscheinen so sehr als der künstlerische Ausdruck des besonderen Milieus, in dem sie leben, daß man die Voraussetzungen ihres Stiles nur innerhalb der eigenen Landesgrenzen



Abb. 206 Hans Baldung, gen. Grien. Markgraf Christoph von Baden. München, Pinakothek

¹) H. Röttinger, Johannes Wechtlin. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1907—8.

²) Dodgson, Die Holzschnitte des Basler Meisters D S. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. XXVIII, 21, 1907.

³) P. Kristeller, Die Heimat des Meisters D S. Repert. für Kunstwissenschaft, XXXII, 160, 1909.

suchen möchte. Wohl ist die allgemeine Formengebung Dürerscher Kunst auch für sie der Ausgangspunkt, und Baldung mochte ihnen zum Vermittler werden. Aber die derbe Unbekümmertheit der Sprache, die wuchtige Breite der Formen, das kräftige Zupacken und stämmige Ausschreiten war so recht nach dem Geschmack der Landsknechtmaler, und weil es zugleich den Idealen der neuen Kunst entsprach, konnte gerade hier eine so herzhaft sinnliche und urwüchsig gesunde Kunst entstehen.

Urs Graf von Solothurn[1]), der zumeist in Basel wirkte, Nikolaus Manuel genannt Deutsch in Bern und Hans Leu der Jüngere in Zürich sind die Hauptmeister der Zeit. Die gleiche Tonart klingt aus ihren Werken, und ähnlich unruhig, kriegerisch verlief ihr Leben. Immer wieder ist die Rede von Feldzügen und Abenteuern, von Gefängnisstrafen und verbotenem Reislaufen. Eine ganz besondere Atmosphäre webt um diese Kunst, und alles Phantastisch-Absonderliche erscheint aus ihrer Stimmung erklärlich. Urs Grafs Anfänge führen noch auf Schongauer zurück. Aber die zierliche Formengebung des Kolmarer Meisters paßt schlecht zu dem Bilde der reifen Kunst des Solothurners. Gemälde fehlen fast ganz. Holzschnitte und Zeichnungen müssen sie ersetzen. Da ist der Strich derb und kühn. Die Bewegungen sind breit und fahren aus. Das Unerwartete wird gesucht.

Der Stil des Urs Graf und seiner Landesgenossen ist gewiß nicht auf Schweizer Boden allein erwachsen. Die romantische Strömung, die überall in Deutschland im Verlaufe des ersten Jahrzehnts zum Durchbruch gelangte, trieb auch hier ihre Blüten. Die Landschaft wurde entdeckt, die Wälder und die Bäume mit dem hängenden Moos, die Lichterscheinungen des Himmels und die Häuser, die sich in stillen Wassern spiegeln. Die phantastischen Kostüme der Landsknechte mit ihren wallenden Federn und vielfach geschlitzten Hosen und Ärmeln werden nochmals übertreibend karikiert. Wenn Nikolaus Manuel die Enthauptung des Täufers (Abb. 207)[2]) malt, so schwingt der Henker mit gewaltsam ausholender Gebärde den abgeschlagenen Kopf, den er am Barte packt, hinüber auf die Schüssel, die Salome hinhält. Fühllos hängen die Beine des Gemordeten über die Bahre, die zwei rohe Gesellen fortschleppen. Man sieht von dem einen nur noch den rückwärts gestellten Fuß, und auch der Körper des Johannes verschwindet schon hinter dem Bildrande.

All das wirkt doppelt brutal, weil die Absicht offen zutage liegt. Das Raumerlebnis ist nicht das Primäre und fordert nicht solche Freiheit. Vielmehr spielt der Vorgang in einer schmalen Zone am vorderen Bildrande, und hier drängen und stoßen sich die Menschen.

---

[1]) Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon. Frauenfeld 1905—14.

[2]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 41.



Abb. 207 Nikolaus Manuel Deutsch. Enthauptung Johannes des Täufers. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Das eine Bild ist typisch für die ganze Gruppe und zugleich charakteristisch für den Darstellungskreis, der jeden Vorwand zur Entfaltung eines sehr weltlichen Lebens nutzt. Die aufgeputzten Damen mit der phantastischen Kopfzier erinnern an italienische Werke des späten Quattrocento, und in der barocken Übersteigerung der Form, der atemlosen Erregtheit, der Maßlosigkeit des Empfindungsausdrucks ist manche Ähnlichkeit mit Meistern von der Art des Botticelli und Filippino Lippi (vgl. Abb. 208).

Nach vielen Richtungen weisen die künstlerischen Beziehungen, und die geographische Lage wie der ruhelose Wandertrieb der Künstler legt den Gedanken nahe, daß Anregungen mannigfacher Art hier aufgenommen und verarbeitet wurden. Man müßte klarer sehen, wäre mehr von den Werken der Meister erhalten

geblieben. Vielleicht aber minderte solche Erkenntnis den Zauber des Eigenartigen und Unvergleichlichen, den die wenigen Gemälde dieser seltsamen Landsknechtsmaler üben.

Man weiß von den Menschen fast mehr als von ihrer Kunst, und es paßt dazu, daß in der persönlichen Handschrift der Zeichnung mehr als im Tafelbilde die Zeugnisse ihrer Art erhalten blieben. In ihrer Nähe, im deutschen Südwesten, muß ein anderer Meister tätig gewesen sein, der als Persönlichkeit wiederum verloren ist, für den nur mehr eine Gruppe von Tafelbildern zeugt, die nach einem Altar in Meßkirch heißt [1]), da der Name ihres Schöpfers noch nicht mit Sicherheit genannt werden kann[2]). Die hellen Farben der Bilder, das breite Gebaren der Menschen weist in die westschwäbische Gegend, zu der auch die Schweizer Maler gehören, und hierhin deuten ebenfalls die wenigen äußeren Daten, die sich ergeben (Abb. 208).

Die Tätigkeit des Meisters muß das 3. und 4. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts umspannt haben. Ob Ravensburg oder ein anderer Ort der Bodenseegegend der Sitz seiner Werkstatt gewesen ist, läßt sich nicht mehr bestimmen. Aber über die örtliche Zugehörigkeit im weiteren Sinne kann ebensowenig Zweifel herrschen wie über die zeitliche Stellung. In der künstlerischen Stilbildung sind die Beziehungen zu Schäufelein so nahe, daß die Werke beider Meister hie und da miteinander verwechselt wurden. Möglicherweise hat ein Schülerverhältnis bestanden. Aber die Kunst des Meßkirchers setzt sich deutlich genug gegen die

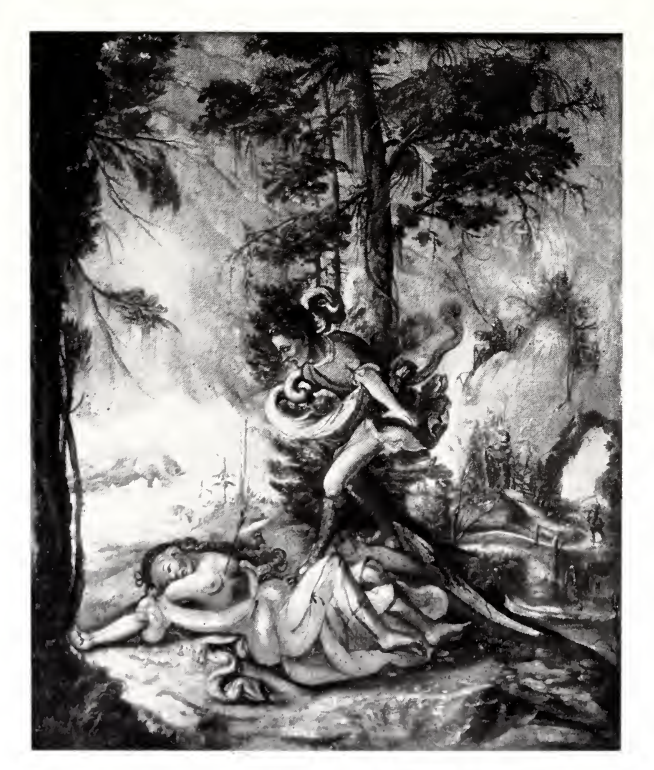


Abb. 208 Hans Leu. Cephalus und Prokris. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

[1]) Carl Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893.

[2]) Der Name Jerg Ziegler, den ein Übereifriger als Inschrift auf sämtlichen Hauptwerken des Meisters entdeckt haben will (A. Pöllmann, Zeitschr. für christl. Kunst, 1908), darf zunächst nur mit Vorbehalt gebraucht werden. Es bleibt abzuwarten, ob biographische Daten auftauchen werden, die den Fund bestätigen.

des Schäufelein ab. Eine andere Gefühlsnote ist in seinen Menschen. Sie haben nicht die Innigkeit Schäufeleinscher Gestalten. Sie posieren ein wenig mit ihren hübschen, glatten Gesichtern oder den seidenweichen, lang herabhängenden Bärten. Man ertappt leicht einen, der aus dem Bilde herausschaut und die Versicherung zu erwarten scheint, daß er besonders wohlgeraten sei. Schlaffe und breite Formen liebt der Meister. Seine Gewänder bestehen aus lockerem, wolligem Stoff und bauschen sich in großen Flächen. Sie sind nicht gestrafft wie die des Schäufelein; sie legen sich in schweren Massen um die Gestalten. Die Menschen sind wohlgenährt und haben fette Gesichter auf kurzem Hals, die Christuskinder sind dralle Burschen, und der heilige Sebastian prunkt mit einer üppigen Brust. Der gleiche Geschmack herrscht in den Formen der Renaissancearchitektur, den stämmig kurzen und dickleibigen Säulen, dem breitgelagerten, ornamentalen Zierat, den bauchigen Gefäßen und den schwerfließenden Voluten, von denen die Inschrifttafeln umsäumt werden (Abb. 209—210).



Abb. 209 Meister von Meßkirch. Maria mit Heiligen. Donaueschingen, Gemäldegalerie

Die gewichtige Breite der deutschen Renaissance hat in dem Meister ihren hauptsächlichen Vertreter. Man war der Schlankheit müde geworden. Mit einer nachdrücklich gestalteten Bodenfläche setzen die Kompositionen ein. Man soll zunächst einmal wissen, worauf die Menschen stehen und sich bewegen. Schon dadurch unterscheidet sich jedes seiner Werke von denen des Schäufelein, die altertümlich unräumlich scheinen gegen die plastische Klarheit, mit der nun eine Gruppe gebaut ist. Die Füße haften fest am Boden. Man könnte ohne Mühe den Grundriß eines Bildes zeichnen.

Soll von einer Entwicklung des Meisters die Rede sein, so muß auf die Ausbildung der Bildarchitektur in diesem Sinne gewiesen werden, und ein Werk wie die Nürnberger Kreuztragung (Abb. 211)[1]) rückt in die frühere Zeit, weil noch nicht so deutlich die Stellung jedes einzelnen im Raume umschrieben wird. Die Tiefenerstreckung ist auch später nicht eigentlich gelöst, doch über die räumliche Unklarheit des früheren Bildes zu einer in den Absichten unverkennbaren Disposition entwickelt.

Über solche Verschiedenheiten hinaus wahrt der Charakter der Formengebung den sichtbaren Zusammenhang zwischen allen Werken des Meisters, und mehr noch

[1]) Germanisches Museum, Nr. 304.





Abb. 210 Meister von Meßkirch. Graf Zimmern und seine Gemahlin. Donaueschingen, Gemäldegalerie

die besondere malerische Behandlung, in der der Meßkircher durchaus und ganz für sich steht. Hell in hell sind die lichten Farben modelliert. Die blaugraue Untermalung schimmert durch die dünne Farbschicht und gibt oft allein den Schattenton. Rasch lichten sich die Lokalfarben zu Weiß. Ein weicher Perlmutterschimmer liegt über den Tafeln. Gelbe, blaugraue, grauviolette Töne, dazu das rosige Inkarnat und das Hellblond der Haare setzen die Palette zusammen. Wo dann ein starkes, aber niemals glänzendes, sondern weiches Rot hineingesetzt wird, ist es gebettet wie ein Edelstein. So wird die Farbe zum Schmuck, und der grausige Ernst einer Geißelung widerstreitet dem zarten farbigen Kleid, mit dem die Bildfläche überdeckt ist.



Abb. 211 Meister von Meßkirch, Kreuztragung Christi. Nürnberg, Germanisches Museum

Der Meister von Meßkirch steht als einer der wenigen Namenlosen in der Geschichte der deutschen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts. Seine Persönlichkeit ist darum nicht minder scharf umrissen als die der übrigen Meister, für die außer dem Werk noch Name und Lebensdaten zeugen. Ein reiches und vielfältiges Bild stellt die Kunst jener Zeit dar. Im ausgehenden 15. Jahrhundert scheinen die Landschaften immer mehr ein deutliches Gesicht zu gewinnen. Nun stellen sich die Persönlichkeiten in den Vordergrund. Nur die gemeinsame Schulung oder gegenseitige Beeinflussung verbindet die Meister benachbarter Gegenden. Oder es ist nur mehr ein allgemeiner und schwer in Worten zu deutender Grundcharakter, der schwäbische oder fränkische oder alemannische Art voneinander scheidet. So kann es kommen, daß ein einzelner Meister weit über seine Lebensdauer hinaus den Stil einer Landschaft bestimmt. Das persönliche Lebensschicksal, der Zufall einer Übersiedelung wird maßgebend für die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksform in weiten Landesteilen. Eine sächsische Malerei setzte ein, als Lukas Cranach[1]) nach Wittenberg verschlagen

[1]) Flechsig, Tafelbilder Lukas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt, Leipzig 1900 und Cranachstudien, Leipzig 1900.



Abb. 212 Lukas Cranach. Ruhe auf der Flucht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ward. Der geborene Franke[1]) gab durch seine individuelle Kunstform der neuen Heimat eine eigene Sprache.

Wie Cranach dem Lande, so wurde dieses ihm zum Schicksal. Aus den künstlerisch lebendigsten Zentren des damaligen Deutschland kam er in die abgelegene sächsische Metropole. Er, der offenbar in regem Wechselverkehr mit den Besten seiner Zeit begonnen hatte, war nun ganz auf sich gestellt, und es vollzieht sich in seiner Kunst eine höchst merkwürdige Entwicklung. Sein Spätstil gerade ist eines der schwierigsten und anziehendsten Kapitel in der Geschichte der deutschen Malerei.

Die Entdeckung einer lange verkannten Frühzeit hat den Blick für diese eigentlich Cranachsche Kunst verdunkelt. Aus der Verborgenheit eines römischen Palastes kam ein in herrlichen Farben funkelndes Wunderwerk der Malerei zum Vorschein, die Ruhe auf der Flucht (Abb. 212), die bald dann in den Besitz des Berliner Museums [2]) gelangte. Das Bild gab dem Namen des Cranach einen ganz neuen Klang. Die typischen Vorstellungen mußten sich wandeln, als dieses Werk in den Gesichtskreis der Kunstforschung eintrat. Der junge Cranach wurde neu entdeckt, und Zuschreibungen bereicherten bald das Bild vom Schaffen des Meisters in dieser ersten, und wie es schien, glücklichsten Epoche seines Lebens.

[1]) Lukas Cranach, eigentlich Müller, genannt nach dem Orte Kronach in Oberfranken, wo er 1472 geboren wurde.

[2]) Nr. 564 A.

Ein farbig reiches und lebendig eindrucksvolles Porträt in Nürnberg [1]), eine merkwürdige Kreuzigungstafel in München (Abb. 213)[2]) wurden Cranach als ihrem rechtmäßigen Urheber wiedergegeben.



Abb. 213 Lukas Cranach. Christus am Kreuz. München, Pinakothek

An Grünewald[3]) hatte es erinnert, wie schmerzvoll die Hände sich bogen, wie grausam die Qualen des Kreuzestodes geschildert waren. Aber alles ist doch um viele Grade gemäßigt. An die Donauschule gemahnt die liebliche Landschaft wie die eingehend beobachteten Bäume und vor allem die ganz freie Gruppierung der drei Kreuze, die offen im Raume stehen und einen Platz umgrenzen, auf dem Maria und Johannes den Tod des Herrn klagend erleben. Wie die Gebärde gehaltener bleibt als die des Grünewald, so ist die räumliche Ordnung klarer und bei aller Freiheit weniger suggestiv und gleichsam erregend als die des Altdorfer.

Es scheint, daß Cranach um das Jahr 1502 in Österreich und vielleicht auch in Bayern gewesen ist, und der Gedanke lag nahe, die Entstehung seiner Kunst mit dem Stil der Donauländer in Verbindung zu bringen. Aber die Geschichte des Donaustiles ist selbst noch viel zu ungeklärt, um für die ersten bekannten Werke Cranachs als Formel zu genügen, und zu Altdorfer im besonderen ergibt sich nicht mehr als eine nur vage Beziehung. Der Regensburger Meister ist um ein Jahr-

[1]) Germanisches Museum, Nr. 207.

[2]) Pinakothek, Nr. 1457.

[3]) Zuschreibung A. Bayersdorfers im Katalog der Gemäldegalerie von Schleißheim (1885), wo das Bild ehemals verwahrt wurde.

zehnt jünger als Cranach, und es läßt sich schwer ermessen, welche entscheidenden Anregungen der fränkische Künstler im Jahre 1502 in Österreich empfangen konnte. Man kennt den Meister nicht, dem Cranach die wesentlichen Grundlagen seiner Stilbildung verdankt. Die allgemeinen Voraussetzungen eines Zeitstiles, der nicht auf die schöpferische Tat eines einzelnen zurückgeführt werden kann, sind auch die Grundlage der Cranachschen Kunst, die teilnimmt an der neuen Orientierung der deutschen Malerei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Man braucht nicht nur auf Grünewald zu weisen und an den Donaustil zu denken. Dürer selbst stellt sich mit aller Entschiedenheit in diese Reihe, im Holzschnitt und Kupferstich noch sichtbarer als in seinen Altarbildern. Wie in dem traulichen Hof, in dem die heilige Familie rastet, Maria mit ihrem Spinnrocken zur Seite gerückt ist [1]), wie Joseph an seinem Balken zimmert, wie die Engelknäblein die Späne zusammenlesen, das ist so sehr im Sinne eines idyllischen Stimmungsbildes erdacht, daß kein Genremaler des 17. Jahrhunderts das Thema freier hätte behandeln können.

Mit diesem Holzschnitt des Marienlebens soll man die andere Ruhe auf der Flucht nach Ägypten zusammenhalten, die Lukas Cranach im gleichen Jahre (1504) malte. Auch er sieht den Vorgang als trauliche Idylle. Statt des Ruinenhofes gibt er eine Landschaft mit ragenden Bäumen, einer schlanken Birke und einer alten, moosüberwucherten Tanne. Und die Engelein, die Dürer dem heiligen Joseph als getreue Heinzelmännchen beigab, spielen und musizieren hier am Boden. Der eine schöpft Wasser an der Quelle, der zweite hat ein Vögelchen gefangen, der dritte reicht dem Christkinde Blumen, und die anderen flöten und singen. Wieder sitzt Maria zur Seite. Joseph steht in der Mitte der Tafel. Seine leise Befangenheit erhöht die liebenswürdige Anmut der Stimmung. Und das System eines abgewogenen Pyramidenbaus, das ein wohltuendes Gefühl ruhender Sicherheit verleiht, kommt kaum zum Bewußtsein, da die Hälften ungleichartig belastet sind.

Die ersten Werke Cranachs, die man kennt, entstammen seinem dreißigsten Lebensjahre, und der Begriff der Jugendarbeit kann nur mit einer Einschränkung auf sie angewandt werden. Von den eigentlichen Anfängen des Meisters fehlt noch immer jede Kunde. Es wäre aber sicher falsch, die Vorstellung von Cranachs Stil im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu einseitig auf Kompositionen von der Art der Münchener Kreuzigung und der Berliner Ruhe auf der Flucht festzulegen, so wenig sich Dürers Stil dieser Zeit auf eine einheitliche Formel bringen läßt.

So leicht kenntlich dem Rückschauenden der spätere, zur Manier entwickelte

[1]) Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, aus der Folge der Holzschnitte zum Marienleben, B. 90.



Abb. 214 Lukas Cranach. Verlobung der hl. Katharina. Wörlitz, Gotisches Haus

Stil des Cranach-Ateliers ist, so kompliziert bleibt er in seiner Entstehung. Am ehesten lassen in Cranachs ersten Wittenberger Jahren sich Hinweise finden, die den Kreis bezeichnen, in dem diese Kunst heranreifte.

Im Jahre 1505 hatte Kurfürst Friedrich der Weise Cranach als seinen Hofmaler nach Wittenberg berufen. Der Kurfürst war einer der begeistertsten Mäzene der Zeit. Schon 1491 bis 1495 war Jan Gossaert, genannt Mabuse, sein Hofmaler gewesen. Dürer ist vielfach in seinem Auftrage tätig. Jacopo de' Barbari wurde 1503 nach Wittenberg berufen, und er blieb dort noch zu Cranachs Zeit. In den Werken, die zwischen 1504 und 1508 entstanden, glaubt man den Einfluß des Venezianers zu spüren. In der weichen Modellierung der Köpfe, dem dichten Seidenhaar der Jünglinge ist ein ferner Anklang an die Kunst der Lagunenstadt nicht leicht zu verkennen, und Halbfigurenbilder, wie die Verlobung der Katharina in Wörlitz (Abb. 214), erklären sich am ungezwungensten aus Anregungen, die von dem venezianischen Kunstkreise ausgingen.

Cranachs spezifisches Formenideal ist noch nicht ausgebildet. Ein letzter, entscheidender Impuls sollte ihn treffen, als er im Jahre 1508 in die Niederlande reiste. Während seines Aufenthalts in Antwerpen muß er mit Mabuse in Berührung gekommen sein. Er war sein Nachfolger in kursächsischen Diensten, und es lag schon darum nahe, daß er ihn aufsuchte. Dazu kam, daß Mabuse um diese Zeit mit Jacopo de' Barbari, den Cranach von Wittenberg her kannte, gemeinsam tätig war. Keinesfalls konnte Cranach an den Werken des damals bedeutendsten Meisters in Antwerpen vorübergehen, und der Einfluß Antwerpener Kunst macht sich in der Folgezeit in seinem Schaffen bemerkbar. Die Erinnerung an Venedig schwindet. Mailändische Züge, die durch Antwerpener Meister vermittelt wurden, treten an die Stelle, und Einzelformen weisen auf die Bekanntschaft mit Mabuse und Meistern aus dem Kreise des Quinten Massys.



Abb. 215 Lukas Cranach. Sippenaltar. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Der Sippenaltar des Jahres 1509 [1]) ist das Hauptstück des neuen Cranachschen Stiles (Abb. 215). Eine so freie und glückliche Harmonie hatte der Meister des Katharinenaltars [2]) nicht aus eigenem gefunden. Wohl war in den Frühwerken vorbereitet, was nun sich entfaltete. Aber die noch befangene und andeutende Formbehandlung wandelt sich in eine reife und sichere Modellierung. Die freie Raumdisposition ist mit einfach übersichtlicher Flächenbesetzung vereinigt. Die Dinge sind nicht als ebene Gebilde ausgewogen, sondern nach ihrer Schwere im Raume ponderiert. Ein leichteres Gewicht in vorderer Schicht hält einem schwereren rückwärts die Wage. Damit entsteht eine selbstverständliche Sicherheit der Anordnung, ohne daß ein Zwang fühlbar würde. Und in rhythmischen Diagonalen gliedern sich die Farben, indem ein leuchtendes Rot von links, ein Braun von rechts her aufsteigt, und ein Blau von der Mitte nach den Seiten geführt wird.

Cranach liebte immer die einfach sprechende farbige Anlage. Schon das frühe Bild der Ruhe auf der Flucht teilte diese Eigenschaft in der Beschränkung auf ein Farbenpaar, das juwelengleich leuchtende Rot der Gewänder und das tiefe Grün des Laubhintergrundes. Das Blau des Himmels und das Goldbraun der Unter-

[1]) Frankfurt, Städelsches Institut.

[2]) Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 1906 A.

malung, die stellenweise zutage steht, gibt nur die Begleitung. Die freiere Besetzung des Raumes, die reicheren Bewegungsmotive der Figuren sind der Ertrag niederländischer Anregungen, und niemals wieder hat Cranach so sehr im Stile der lionardesken Antwerpener Schule gearbeitet wie kurz nach seiner Heimkehr, als der Sippenaltar und das Petersburger Venusbild (Abb. 218) entstanden. Diese erste Venus des Cranach ist italienischer im Geschmack als alle ihre jüngeren Schwestern. Aber schon sie unterscheidet sich von den kontrastreich gebauten und frei ponderierten Körpern, die man in den Niederlanden nach italienischem Vorbilde zu gestalten lernte. Ihr eignet eine lässige Grazie. Die Bewegung ist unentschieden. Das Interesse gilt mehr den schwellenden Formen als dem rhythmischen Bau.



Abb. 216 Lukas Cranach. Venus mit Amor. St. Petersburg, Eremitage

Dürer wollte die Schönheit beweisen und die Kunst in Regeln fassen. Seine Akte sind unsinnlich in ihrer konstruktiven Klarheit. Cranach schildert die liebliche Grazie jugendlicher Mädchenleiber. Er widersetzt sich der schweren Fülle italienischer Renaissancegestalten, wie Dürer sie liebte, und er ging nicht ein auf die kanonische Körperhaltung, die mehr dem Ausdruck gesetzter Würde dient als zierlicher Anmut.

Cranach war durch jede Schule seiner Zeit gegangen, und um so wunderbarer ist es, daß er am Ende den Weg zu sich selbst gefunden hat. Er knüpfte aufs neue die Fäden der nordischen Tradition, die das fremde Ideal der Antike durchschnitten hatte, und wurde der Schöpfer einer eigenartigen Fortbildung der spätgotischen Form, wie sie nur Baldung ähnlich, aber nicht mit der gleichen Konsequenz entwickelt hatte.



Abb. 217 Lukas Cranach. Venus. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Cranach sucht in seinen Akten nicht die großen Horizontalen und die Gliederungen der Gelenke. Weich fließen die Kurven auf und nieder. Schmächtig sind die Körper, und in gotischer Schwingung bewegen sich die grazilen Figürchen. Wie Rokokopüppchen so zart und zierlich sind die nackten Fräulein, die er als Venus malt (Abb. 217)[1]). Es gibt wenig so anmutige Gestalten in der deutschen Kunst wie diese blanken Porzellanfigürchen. Zu dritt erscheinen sie vor Paris (Abb. 218)[2]), dem sein Richteramt schwer werden muß, da sie wie Schwestern einander gleichen. Nicht leicht errät man ihre Namen. Eine ist kokett wie die andere, ob sie nun den Fuß hebt, die Arme zurücklegt, um die Brust zu zeigen, oder nur mit verlangendem Blick den bärtigen Ritter betrachtet. Dürer wären solche Gebärden zu klein erschienen. Cranach liebte sie. Wie die eine der Göttinnen, so faßt Diana (Abb. 219)[3]), die auf dem Hirsche sitzt, mit der Hand den Fuß, und ein zierliches Spiel von Überschneidungen entsteht. Gern kreuzen sich die Beine der Sitzenden, und zuweilen scheint es, als winde wie eine Schlange ein Bein sich um das andere.

Eine Gruppe klar in ihren Gliedern auseinanderzulegen, war das Ziel von Dürers Kunst. Cranach liebte die Formverflechtungen der Spätgotik, und er ließ sich nicht beirren durch das modische Treiben. Wie er die Körper von Simson und Delila (Abb. 220)[4]) in eins verstrickt, so daß sie nicht mehr als zwei trennbare Wesen existieren, sondern zu einem Doppelsein verwachsen, das steht als

[1]) Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 88.

[2]) Karlsruhe, Gemäldegalerie.

[3]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 564.

[4]) Augsburg, Maximiliansmuseum.

Formerfindung in der Tradition, die von irischer Buchornamentik und romanischer Kapitälplastik herstammt. Es ist das letzte Rokoko der mittelalterlichen Kunst. Wenn sie in Grünewald ein rauschendes Barock erlebt, so klingt sie hier aus in einem zierlich plätschernden Formenspiel.

Mit seinem antikischen Schäfer- und Ritterwesen ist es Cranach so wenig ernst wie den Meistern des 18. Jahrhunderts. Ein sächsischer Fürst in modischer Rüstung spielt den Paris. Merkur, der leichtbeschwingte Götterbote, ist ein weißbärtiger Rittersmann, und Delila ein niedliches Bürgerfräulein aus Wittenberg. Das klassische Kostüm steht Cranach so wenig wie die italienische Körperbildung. Er liebt das spätgotisch krause Linienspiel in wallenden Federbüschen und großgliedrigen Halsketten wie in den reichgezierten Harnischen der Ritter. Und dunkles Laubdickicht rahmt die Figuren. Dürer gibt gern kahle Stämme und dünnes Blattwerk. Cranach malt die undurchdringliche Fülle von tausend Blättern. Versuche klarer Raumbildung gab es nur in den frühesten Kompositionen. Cranach kehrt zurück zu staffelförmiger Ordnung. Die Landschaft steigt an. Wie die Häscher in Multschers Ölbergbild, so erscheinen in einer Lücke des Buschwerks die Philister, die Simson überwältigen sollen.



Abb. 218 Lukas Cranach. Urteil des Paris. Karlsruhe, Gemäldegalerie

Eine solche Entwicklung ist nicht leicht zu deuten. Allzu billig wäre der Hinweis auf die abseitige Stellung in Wittenberg, wo die Kontrolle an den Werken Mitstrebender fehlte. Keines anderen Meisters Kunst widerstrebt so sehr der Angliederung an bestimmte Werke der vor-

aufgehenden Zeit, erscheint in ihrer Entwicklung so ganz auf sich selbst gestellt. Und doch vollzieht sich auch in Cranach nur der logische Prozeß einer Stilbildung, die sich dem rückschauenden Blick wie ein innerlich notwendiges Reifen darstellt.

Cranach war glücklich genug, ein hohes Alter zu erreichen[1]) und es selbst zu erleben, wie seine Kunst noch einmal zeitgemäß wurde. Auch die Architektur kehrte nach der Jahrhundertmitte zurück von den Versuchen klarer Gliederung und baute malerische Gruppen, die der heimischen Spätgotik mehr dankten als der italienischen Renaissance.

So überlebte Cranach seine Altersgenossen in zweifachem Sinne. Dürer starb ein Vierteljahrhundert vor ihm. Es ist nicht abzusehen, wohin er die deutsche Kunst geführt hätte, wenn er statt Cranachs ein Achtziger geworden wäre. Cranach war keine Kämpfernatur. Er steuerte sein Schifflein mit dem Strome. Er diente treu seinem Herrn, zwang ihm nicht seinen Willen auf. Er war der Freund Luthers und wurde der Maler der Reformation, gab den erklügelten Glaubensallegorien eine anmutig erzählende Bildform, wie er den weltlichen Herren mit ebenso naiver Sachlichkeit entzückende Laszivitäten zu malen wußte und in treuer Objektivität die Bildnisse seiner fürstlichen Gönner und gelehrten Freunde der Nachwelt überlieferte.

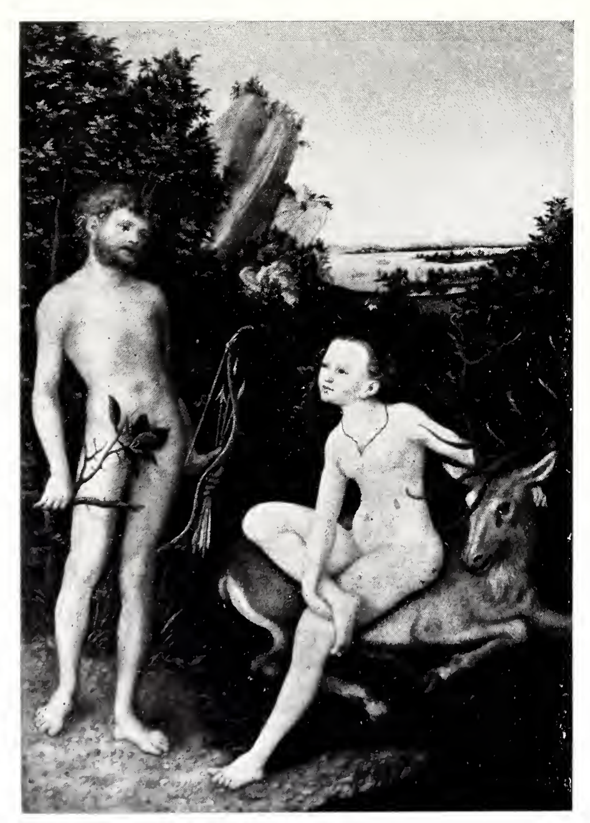


Abb. 219 Lukas Cranach. Apollo und Diana. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Menschen, die Dürer malt, werden unter seinen Händen zu Geschöpfen seines Willens. Seine Apostel sind das Symbol des neuen Glaubens. Was Cranach voraus hat, ist die unmittelbare Sinnlichkeit, die weiche Hingabe an die Eindrücke. Seine Menschen sind weniger bedeutend, aber sie sind glaubhaft. Seine Allegorien sind weniger tief, aber sie sind lesbar. Auch damit kehrt er zurück zur mittelalterlichen Auffassung von den Aufgaben der Kunst. Und alle seine Werke sind verklärt von

[1]) Er ist 1553 in Weimar gestorben, wohin er im Jahre vorher dem Kurfürsten Johann Friedrich gefolgt war.

dem Zauber einer natürlichen Anmut.

Gerade dieses Wort bedarf aber einer Einschränkung. Der ausgedehnte Werkstattbetrieb und die Arbeiten der Nachahmer haben die Freude an Cranachs Kunst beeinträchtigt. Zu vieles Minderwertige geht unter seinem Namen und trägt sein Firmenzeichen. Eine Persönlichkeit von Rang, die neben ihm sich behauptet, ist nicht unter denen, die sein Gold in Scheidemünze umsetzten. Und von den besten Werken führen viele Stufen bis hinab zu den rohen Tafeln provinzieller Nachahmer, die noch lange in seinem Stile weiterarbeiteten.



Abb. 220 Lukas Cranach. Simson und Delila. Augsburg, Maximilianeum

Cranachs Persönlichkeit droht oftmals ganz in dieser breiten Produktion zu verschwinden, die über seinen Tod hinaus noch unter der Leitung seines Sohnes sich fortsetzt. Kein anderer Meister hinterließ ein solches Erbe. Dürer fand Schüler und Nachahmer, aber sein Stil blieb sein persönliches Eigentum. Für ihn war jedes Werk ein neues Problem. Das Großartige seiner Leistung ist die eiserne Konsequenz seiner Entwicklung, die stete Arbeit an sich selbst. Das Bestrickende an Cranach ist das einzelne Werk. Dürer wollte die Kunst zu einem lernbaren Handwerk machen. Er bemühte sich, die festen Proportionen zu finden, und er schrieb Traktate und Lehrbücher. Aber sich selbst stellte er mit jedem Werk vor neue Aufgaben, und er bewies durch die eigene Arbeit gerade das Irrationale und Unlehrbare seiner Kunst. Cranachs Schaffen war unbekümmert im Gegensatz dazu. Aber er gab Formeln, die einer Schule zum Kanon werden konnten wie das Schema der alten gotischen Figurenzeichnung.

Wäre Cranach als Jüngling gestorben, so bliebe der Eindruck eines genialischen Anstiegs. Man hat seine späten Werke dagegen pedantisch und handwerklich genannt, aber vergessen, daß die Schöpfung eines Stiles, der so sehr zum Gemeingut wurde, daß er sich von seinem Erzeuger lösen konnte, erst die Tat des reifen Cranach war. Als Meister eines zierlichen Rokoko der spätgotischen Kunst lebte er im Gedächtnis der Nachwelt. Mit Dürers und Holbeins Namen blieb

der seine unvergessen. Seine reizenden Venusbildchen waren von fürstlichen Sammlern gesucht. In keiner der großen Kunstkammern durften sie fehlen, während die Werke des frühen Cranach versunken blieben, um erst von der Kunstforschung unserer Tage neu entdeckt zu werden.

Auch das gibt zu denken. Bliebe nicht heut noch der feine Reiz Cranachscher Mythologien, so müßte der Geschmack der Nachlebenden, die der Zeit des Meisters noch näher standen, auf sie die Aufmerksamkeit lenken. Die Neuzeit schätzt leicht problematische Naturen höher als die naive Freude am malerischen Werk. Der Künstler Cranach verschwindet. Seine Persönlichkeit ist schwer greifbar. Um so lebendiger sind seine Werke, weil sie frei sind von ihrem Schöpfer und gleichsam selbständige Wesen.

Der alte Cranach steht mehr für sich als der junge, so erstaunlich dessen Werke ihren Entdeckern erschienen. Bildgedanken, wie sie in der „Ruhe auf der Flucht" niedergelegt sind, tauchen allenthalben in der gleichzeitigen deutschen Malerei auf, und es ist nicht möglich, den Meister zu nennen, der sie zuerst formulierte. Aber während sie an anderen Orten ebenso rasch wieder versanken, wurden sie an einer Stelle zur Grundlage eines neuen malerischen Ausdrucks. Warum es so kam, was gerade die Donauländer für diese Stilbildung vorausbestimmte, wird sich schwerlich ergründen lassen. Die Wurzeln des „Donaustiles" sind aber nicht in Bayern und Österreich allein zu suchen. Die Elemente waren in der deutschen Kunst der Zeit überhaupt vorgebildet, und nur an dieser Stelle allein gelangten sie zur vollen Entfaltung.

Es ist darum richtig, wenn dem Begriff des Donaustiles [1]) eine überindividuelle Existenz gegeben wurde. Es wäre aber falsch, Altdorfers persönlichen Anteil an seiner Schöpfung darum zu gering zu veranschlagen. Denn Altdorfer [2]) ist der überragende Meister des Stiles, und wenn er nicht sein alleiniger Vater war, so ist er der stärkste Repräsentant und der führende Geist innerhalb der künstlerischen Ausdrucksform, die den Namen des Donaustiles empfangen hat, und zudem verknüpft sich die Entstehung des Stiles eng mit den persönlichen Schicksalen des Meisters.

Altdorfers Kunst ist aus der Buchmalerei erwachsen. In der Werkstatt eines Miniators empfing er die erste Schulung. Die Befangenheit der Formengebung in seinen frühen Werken erklärt sich ebenso hieraus wie die Vorliebe für das kleine Format, und vor allem die Freiheit seiner Gestaltung und der überraschende Erfindungsreichtum seiner Kunst.

Schon einmal hatte die Buchmalerei befruchtend und befreiend auf die Tafelmalerei gewirkt. Das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts war durch die Fülle

---

1) H. Voß, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.

2) Max Friedländer, Albrecht Altdorfer. Leipzig 1891.

unerwarteter Erscheinungsformen charakterisiert. Worte, mit denen die Bregenzer Passion, Mosers Altar, Franckes Tafeln, das Paradiesgärtlein in Frankfurt beschrieben wurden, könnten vor Altdorfers Werken wiederholt werden. So nahe kommen sie ihnen in der künstlerischen Intention. Die Keime waren auf deutschem Boden rasch verweht worden. In Oberitalien wirkten sie fort. Jacopo Bellini vererbte sie seinen Söhnen und seinem Tochtermann Mantegna. Und in Venedig nahmen wiederum Deutsche die alten Bildgedanken auf. Der Raum wird von neuem zum Grundmotiv der Darstellung. Wieder finden sich die ungeahnten Überschneidungen und überraschenden Anordnungen, die sich in bewußten Gegensatz stellen zu jeder statuarisch empfindenden Kunst. Ein Vorgang wird nicht in dramatischer Form gebaut, sondern episch breit erzählt mit einer lyrischen Stimmungsnote. Das Beiwerk ist ebenso wichtig wie die Menschen. Die Landschaft überwuchert, und ein heiliger Georg wird zur bloßen Staffagefigur im überhohen Walde (Abb. 221)[1]. In ruinenhaftem Gemäuer erscheint wie verloren Maria, die das Kind anbetet[2]. Überraschende Ansichten, gewagte Verkürzungen werden gesucht, um den Eindruck momentaner Bewegtheit zu erzeugen.



Abb. 221 Albrecht Altdorfer. Der heilige Georg. München, Pinakothek

Solche Beschreibungen weisen den Weg, auf dem die Grundlagen Altdorferscher Kunst zu suchen sind. Michael Pacher hatte als erster in Deutschland die Gleichberechtigung der belebten und der unbelebten Natur verkündet, hatte aus den räumlichen Gegebenheiten seine Kompositionen entwickelt und war mit kühnen Verkürzungen aus dem Zwang der Flächenkomposition entschieden in die freie Tiefenrichtung eingegangen. Und über Pacher führt der Weg zurück zu Mantegna, von ihm zu dem alten Jacopo Bellini und weiter hinauf in jenen Kunstkreis, dem Lucas Moser entstammte. So reichen zwei Zeiten einander die Hände,

[1]) München, Pinakothek, Nr. 288.

[2]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 638 E.

und Altdorfer wird zum endlichen Erfüller uralten Kunstwollens in Deutschland. Er ist der erste Meister der Landschaftsmalerei. Nicht weil unter seinen Gemälden sich eines findet, das ohne Staffage ein Stück unbelebter Natur zu geben wagt[1]), sondern weil er als erster den Menschen wie in der Wirklichkeit als ein Wesen unter anderen sieht, als einen winzigen Punkt in dem unendlichen All.

Es war wiederholt schon Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß Altdorfer mit solchen Gedanken in Oberdeutschland im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durchaus nicht allein stand. In Dürers Kupferstichen und Holzschnitten finden sich Versuche, die sich in der gleichen Richtung bewegen. Aber Dürers gestochene Weihnacht[2]) hat etwas Kaltes in ihrer perspektivischen Konstruktion, und im Tafelbilde ging der Meister kaum ein auf diese Versuche. Altdorfer empfand nicht das Bedürfnis formaler Klärung, das Dürer stets leitete. Seine Kunst ist früher fertig als sein Können. Darum haftet seinen ersten Schöpfungen so sehr der Charakter des Dilettantischen an. Und diese Unbekümmertheit gibt ihm die Freiheit. Er sorgt sich nicht um eine Verzeichnung. Denn nicht das Einzelne soll sprechen. Auf die Wirkung des Ganzen ist es abgesehen. Da klettern Engel auf der Leiter herum, die in das Dach der Stallruine hin-



Abb. 222 Albrecht Altdorfer. Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

[1]) München, Pinakothek, Nr. 293, Abb. 229.
[2]) B. 2.

aufführt, lustig spielen andere im Stroh. Noch bleiben in der ersten Fassung des Weihnachtbildes Maria und Joseph vorn nahe dem Bildrande[1]). Aber bald verschwinden sie im Dunkel eines Winkels. Nur eine zufällige Lücke in dem zerfallenden Gemäuer läßt hineinblicken in den finsteren Kellerraum, wo Engelknäblein auf einem Leinentuch das Christkind emporheben, von dem ein wunderbarer Lichtschein ausstrahlt (Abb. 222). Und droben am nächtlichen Himmel steht ein anderes Licht. Der Stern über Bethlehem ist zu einer feurigen Sonne geworden, die über das alte Gemäuer einen spukhaft flatternden Schein ergießt. Die zweifach unwirkliche Beleuchtung gibt dem Bilde nochmals den Reiz des Märchenhaften. Es ist Ruinenzauber, Waldromantik, Dornröschenstimmung, Spuk nächtlicher Elfengeister.



Abb. 223 Albrecht Altdorfer. Geburt Christi. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Das war kein Andachtbild mehr im alten Sinne, nicht geschaffen, die Frommen an die Geburt des Erlösers zu gemahnen. Das war Feinschmeckerkost. Wo der Künstler wagen durfte, so unbekümmert mit den heiligen Geschichten zu schalten, da war die Kunst frei von jeder außerästhetischen Gebundenheit. Nur alte Gewohnheit hielt noch die üblichen Bildvorwürfe der heiligen Geschichte am Leben. Die Kunst war auf sich selbst gestellt. Altdorfer durfte nicht Mosers Klage wiederholen. Man w o l l t e Kunst. Die Malerei war nicht mehr nur Dienerin der Kirche. Sie war Herrin in ihrem eigenen Reiche.

[1]) Bremen, Kunsthalle.



Abb. 224 Albrecht Altdorfer. Marter des heiligen Quirin. Siena, Akademie

Vielleicht gehört auch das zu dem Verhängnis jener schicksalsreichen Zeit. Vielleicht war die Kunst noch nicht stark genug geworden, sich von ihrem natürlichen Mutterboden zu lösen. Erst hundert Jahre später fand in Elsheimer Altdorfers Erbe eine Nachfolge, und was er geahnt hatte, ward in Rembrandt und Ruisdael zur Erfüllung.

Der Drachenkampf des heiligen Georg ist unter Altdorfers Händen zu einem Landschaftsidyll geworden. Mächtige Laubmassen füllen bis oben hin die kleine Tafel. Wie in der heiligen Nacht die Stallruine, so ist hier der Wald selbst der Inhalt der Darstellung. Winzig klein steht unter den riesigen Bäumen auf seinem Schlachtroß der heilige Georg. Der grausige Kampf verschwindet vor dem friedlichen Dunkel der hohen Laubwand. Man hört nicht die Hufe des Pferdes, deren Klang der weiche Moosboden dämpft, und das fürchterliche Ungeheuer ist nur eine häßliche Kröte. Altdorfer selbst nimmt seinen heiligen Drachentöter nicht gar so ernst. Er spielt mit den Dingen. Und die solche Bilder wollten, liebten dieses Spiel.

Altdorfer ist um 1480 geboren. 1505 erwarb er in Regensburg das Bürgerrecht, und zwei Jahre danach entstand das erste datierte Bild, das wir kennen [1]). Erst spät scheint der Meister sich größeren Aufgaben zugewendet zu haben. Er arbeitete für Kenner und Liebhaber, er malte kleine Bildchen, er stach in Kupfer und zeichnete für den Holzschnitt, und er fertigte eine große Zahl von Helldunkel-

[1]) Doppeltafel mit Franziskus und Hieronymus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Nr. 638.

zeichnungen auf getöntem Papier, die nicht als Studienmaterial anzusehen sind, wie Dürers Zeichnungen beinahe immer, die vielmehr leicht Käufer und Sammler fanden.

Zwischen 1511 und 1517 ist die Mehrzahl dieser Zeichnungen entstanden. Nun erst, mit dem Ende des zweiten Jahrzehnts, scheint in Altdorfer der Ehrgeiz zu erwachen, ein Maler zu heißen. Mehr als zuvor müht er sich um die Bewältigung der Form. Sein Bildformat wächst. Ein Flügelaltar entsteht [1]). Seine Art hat sich durchgesetzt. Aber er ist doch auch einmal bereit zu Konzessionen. Konventioneller gruppiert er eine Anbetung der Könige [2]), und in einer dritten Darstellung der Geburt [3]) nimmt er die Figuren wieder an den vorderen Bildrand und ordnet die Architektur ihnen unter (Abb. 223).

Poetischer waren Altdorfers frühe Werke. Aber der Duft ihrer Stimmung

[1]) Kloster St. Florian bei Enns in Oberösterreich.

[2]) Sigmaringen, Hohenzollernsches Museum, Nr. 3.

[3]) Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 1421.



Abb. 225 Albrecht Altdorfer. Geburt Mariens. München, Pinakothek

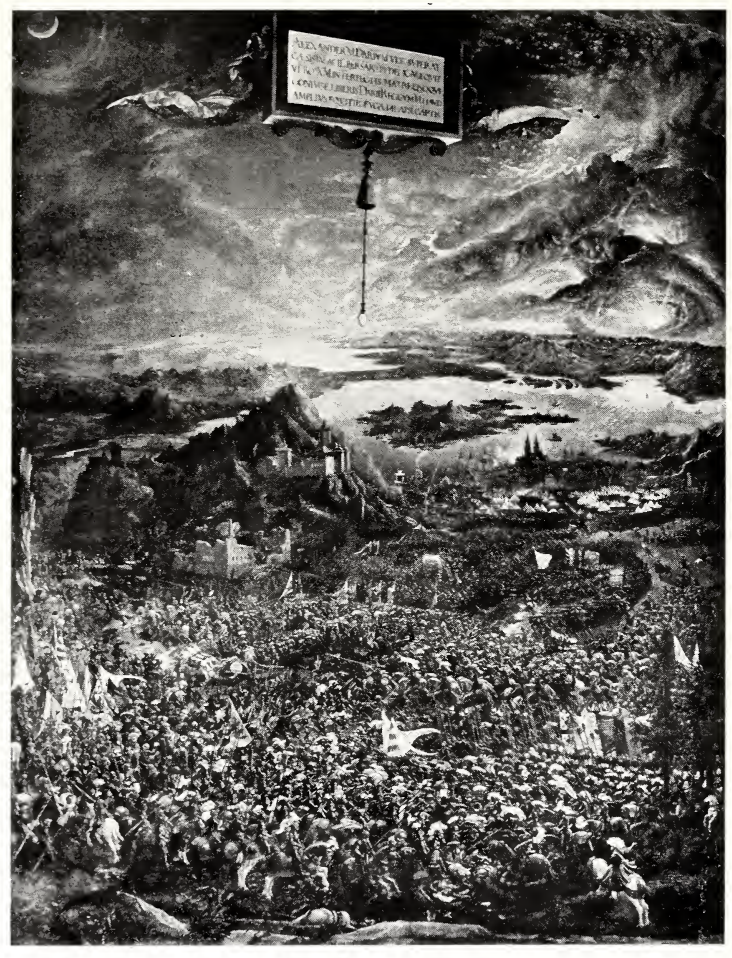


Abb. 226 Albrecht Altdorfer. Schlacht bei Arbela. München, Pinakothek

zerstob leicht, wenn man ihnen zu nahe kam. Nun wird an Klarheit gewonnen, und eine neue Komposition ist um so viel reicher, als sie konsequenter gebaut ist, ohne daß doch die Leichtigkeit der Erfindung darüber verloren ging. Die Bilder der Quirinuslegende [1]) sind Altdorfers stärkste Leistung und bezeichnen die Höhe seiner künstlerischen Möglichkeiten. Es ist mit nichts sonst zu vergleichen, wie in der Darstellung des Martyriums[2]) auf auf einer hohen Balkenbrücke die Menschenmasse zusammengedrängt steht (Abb. 224). Mantegna hatte gezeigt, daß man den Augenpunkt tief nehmen muß, um die hinteren Reihen einer Menschenmenge nach unten verschwinden zu lassen und die Suggestion ihrer Existenz zu geben, anstatt der aufsteigenden Kopfreihen der früheren Zeit, die immer zählbar blieben und darum niemals das Dasein einer wirklichen Fülle vortäuschten. Altdorfer gibt durch die hohe Brücke eine glücklich natürliche Motivierung des tiefen Augenpunktes, und indem er die Unterseite des Balkensteges sehen läßt, gibt er zugleich das Tiefenmaß für die Menschenmasse droben, von der er nur ganz wenige zu zeigen braucht.

Altdorfers Entwicklung geht nicht den üblichen Weg. Er fängt nicht an, indem er mit Einsatz aller Fähigkeiten seine Form zu erzwingen sucht, um schließ-

[1]) In Siena, Nürnberg und Augsburg (Privatbesitz).

[2]) Siena, Akademie.



Abb. 227 Albrecht Altdorfer. Susanna im Bade. München, Pinakothek

lich zur Freiheit sich durchzuringen. Vielmehr beginnt er leicht und spielerisch, und allmählich erst entbinden sich Kräfte, die in den frühen Schöpfungen noch verborgen lagen. Die Freiheit der Anordnung ist nicht verloren, und sie wird nun erst wahrhaft sein Eigentum, da auch die Form der gestaltenden Hand folgt. Nichts zeigt das besser als das Bild der Geburt Mariens (Abb. 225)[1], das zu den größten Überraschungen der altdeutschen Malerei gehört, das als künstlerische Erfindung so lebendig, so unbefangen und frei von Konvention ist, wie weniges sonst, das in dieser glücklichen Zeit deutscher Kunst entstand.

In einem hohen gotischen Dom steht das Bett der Wöchnerin. Joachim steigt vorn die Treppe herauf. Er ist zur Hälfte vom unteren Bildrand überschnitten. Vor dem Bett steht die Wiege, und auf einem Stuhle sitzt die Wärterin, die das

[1]) München, Pinakothek, Nr. 1437.



Abb. 228 Albrecht Altdorfer. Kreuzigung Christi. Nürnberg, Germanisches Museum

Kind im Schoße hält. Über ihr schwebt ein Engel, der das Rauchfaß schwingt. Und um ihn in weitem Bogen kreist durch die Luft und um die Pfeiler der Kathedrale ein Kranz von kleinen Engelknaben, einer den anderen an den Händen fassend, wirbelnd und munter im lustigen Tanze. Auch in dem Holzschnitt aus Dürers Marienleben[1]) schwebt droben ein Engel, der das Rauchfaß schwingt. Aber er bleibt ein Symbol, weil er in der Fläche steht und nicht in dem Raume aufgeht, in dem die Menschen leben. Altdorfers Engelreigen ist wie eine Krone, wie ein riesiger Heiligenschein, der über dem neugeborenen Kinde schwebt. Als Erfindung ist dieser lustige Tanz nicht minder erstaunlich als die Brücke, von der Sankt Quirin ins Wasser gestürzt wird. Er ist zugleich Mittel, die Weite des Raumes anschaulich zu machen und die Höhe der Tafel, die leicht kahl würde, zu beleben, und er trägt einen Zug märchenhafter Phantastik in das Bild, der die einfach realistische Zustandsschilderung der Wöchnerinnenstube in die Sphären des Überwirklichen erhebt. Es ist nicht leicht, den Grundriß des merkwürdigen Gebäudes zu finden, das Altdorfer hier errichtet hat. Man d a r f ihn nicht suchen. Der Raum selbst soll lebendig werden durch den Kreis, den die Engel droben in der Luft spannen. Die Vorstellung würde abgelenkt, wäre der Hohlraum als solcher nochmals klar begrenzt. Und so begnügt sich der Künstler mit dem allgemeinen Gegensatz belichteter Außenräume und eines dunklen Mittelschiffes, in dem das Bett der Wöchnerin steht.

Reine Vernunft ist oftmals das Ende der Kunst. Eine klare perspektivische Konstruktion hätte den eigensten Zauber dieses Bildes getötet. Und es war nicht ganz zum Heile von Altdorfers Malerei, daß er sich in architektonischen Phantasien verlor. Es ist behauptet worden, daß der Künstler zu Anfang der zwanziger Jahre in Italien gewesen sei. Die großen Renaissancepaläste, die jetzt in seinen Ge-

[1]) B. 80

mälden auftauchen, können die Annahme bestätigen, deren Notwendigkeit nicht durchaus einleuchtet. Eine kleinmeisterliche Sorgfalt bestimmt nun Altdorfers Kunst. Er gibt in der Schlacht von Arbela (Abb. 226)[1]) ein Bravourstück der Detailmalerei, und es ist erstaunlich, wie trotzdem noch die Massen zusammengehalten sind. Von einer kalten Klarheit ist die merkwürdige Darstellung der Susanna im Bade (Abb. 227)[2]). Man versteht es, daß der Maler dieses Bildes zum Baumeister sich entwickeln konnte. So sicher ist die grundlegende Raumvorstellung, ist aus den kubischen Bedingungen ein Vorgang gestaltet. Einem prunkvollen Renaissancepalast zuliebe ist das Bild gemalt. Susanna verschwindet vor ihm wie der heilige Georg unter den Bäumen des Waldes. Aber war früher dem Gefühle alles vertraut, so ist nun ein klarer Grundriß zuerst geschaffen, und ein hochragender Hallenbau errichtet, wie nur ein Architekt ihn erträumen kann.



Abb. 229 Albrecht Altdorfer. Landschaft. München, Pinakothek

Wäre mehr von den Wandmalereien im Regensburger Bischofshof erhalten, so hätten wir vielleicht eine wesentlich andere Vorstellung von Altdorfers später Kunst zu bilden. Schon ein kleines Kreuzigungsbild (Abb. 228)[3]) läßt ahnen, daß der Maler des Lichtes in die Bahnen klassischer Formenkunst einlenkt. Die schönrednerische Geste ist nicht ganz vermieden. So frei die Komposition geordnet ist, sie geht nicht mehr rein auf im landschaftlichen Raume. Die innige Verbindung von Raum und Figur, die halb tastend gefunden war, ist durch die rationellere Ausdeutung nicht gefördert. Die neue Figur beanspruchte ein Maß von Wichtigkeit, das sie in Gegensatz stellte zu ihrer Umgebung, und es war nur konsequent, daß Altdorfer sich endlich entschloß, die Landschaft von jeder Staffage zu befreien. Zu seinen spätesten Gemälden gehört die Landschaft der Münchener Pinakothek

[1]) München, Pinakothek, Nr. 290.

[2]) München, Pinakothek, Nr. 289.

[3]) Nürnberg, Germanisches Museum.

(Abb. 229), jenes Bild, das den Ruhm genießt, das erste ganz beziehungslose Kunstwerk auf deutschem Boden zu sein. Der Wald des heiligen Georg war poetischer, er war wirklich der verzauberte Märchenwald, wie auch die früheren Weihnachtbilder die reineren Idyllen waren. Aber es war alles mehr angedeutet als gestaltet. Jetzt haben die Bäume Volumen und Charakter. Ein Weg zieht sich in die Tiefe. Aber es bleibt doch ein Sprung zwischen Vordergrund und Ferne. Die beiden großen Bäume sind Kulisse. Die Phantastik schwindet. Der halbe Dilettant ist nun ein ganzer Künstler. Aber als solcher nähert er sich wieder um einiges mehr den Konventionen seiner Zeit.

So persönlich, so einzigartig Altdorfers Kunst erscheinen mag, so sehr ist sie doch aus ihrer Zeit und Umgebung zu begreifen. Die Keime, die er in seiner besonderen Weise zur Entwicklung brachte, lagen allenthalben im Erdreiche der deutschen Kunst. Das Feuerwerk farbiger Lichterscheinungen gestaltete Grünewald zur gleichen Stunde. Der junge Cranach scheint sich mit ihm wie mit Altdorfer zu berühren. Auch er ging selbständig ähnliche Wege. In den Niederlanden fand Patinir die Kunst der Landschaft, und in bisher unerhörter Art ordnete Hieronymus Bosch seine kleinen Figürchen dem Raume ein. Hier führt der Weg über Brueghel direkt in das 17. Jahrhundert hinab, während in Deutschland zu bald die reichen Quellen versiegen.

In Deutschland zerstörte schon das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die jungen Keime, die allein in der Kunst einzelner Meister zu früher Reife gelangten. Dürers zweite italienische Reise, seine Berührung mit den Meistern der Hochrenaissance in Venedig bedeutete einen Wendepunkt nicht nur in der individuellen Stilentwicklung des Meisters. Es war ein symptomatischer Vorgang. Mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts setzt allgemein in Deutschland die kurze Epoche einer klassischen Hochrenaissance ein, die überall sich an italienischen Vorbildern orientiert. Die große Geste ersetzt die intime Beobachtung. Eine ideale Konstruktion tritt an die Stelle individueller Charakteristik. Starke dramatische Akzente verdrängen die lyrische Stimmung und epische Behaglichkeit.

Unersetzliches ward damals verloren. Aus der Gotik hätte ein Barock sich entwickeln können, das eine ganz neue Formenwelt gezeitigt hätte. Statt dessen folgte das Zwischenspiel einer nordischen Renaissance, und erst um ein Jahrhundert später waren die übernommenen Formen so weit zum eigenen Besitz geworden, daß sie biegsam und willig der gestaltenden Hand folgten. Das Barock des 17., das Rokoko des 18. Jahrhunderts entstanden. Und jetzt erst wurden, zuerst in Holland, dann in Frankreich, Probleme eines malerischen Stiles wieder aufgenommen, die schon im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhundert vorgebildet lagen.

Wäre dem Geschlechte der Meister, denen die deutsche Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihre Blüte dankt, würdige Nachfolge beschie-



Abb. 230 Wolfgang Huber. Kreuzaufrichtung. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

den gewesen, so hätte ein glänzendes und rauschendes Barock gleichwie in Italien sich nun entfalten müssen. Durch Altdorfer war das starre Formengerüst der alten Kunst aufgelockert worden, und es hätte gegolten, mit den plastischen Motiven der neuen Zeit seine freien Anordnungen zu füllen. Bei Wolf Huber [1]) finden sich Ansätze in dieser Richtung. Er hat eine Kreuzeserhöhung (Abb. 230)[2]) gemalt, die unmittelbar den Gedanken an Tintoretto wachruft. Von rückwärts wird das Kreuz aufgerichtet. Vier Männer schieben und heben an der schweren Last, und ein fünfter zerrt von vorn an einem Stricke.

Das 15. Jahrhundert kannte noch nicht die Schwere. Die Figuren glitten leicht über den Boden, und noch die stämmigen Gesellen der Generation des Konrad Witz scheinen mehr vor einem Reliefgrunde zu haften als auf dem Boden zu stehen. Jetzt ist die Tiefe da, und darum haben die Figuren Volumen. Sie bewegen sich frei im Raume, ihre Fersen wurzeln am Boden, und in ihrer Aktion werden die Widerstände der natürlichen Schwerkraft fühlbar. Erst aus solchen

[1]) R. Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907.

[2]) Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie, Nr. 1417.



Abb. 231 Wolfgang Huber, Kreuzesallegorie. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie

Voraussetzungen war ein Bildgedanke möglich, wie Huber ihn verwirklichte, und die künstlerische Absicht ist der des Tintoretto so nahe verwandt, daß unter seinen Händen eine ganz ähnliche Komposition sich bilden konnte. Von Hubers Kreuzeserhöhung zu dem Riesenbilde der Scuola di San Rocco führt kein sichtbarer Faden, aber die eine Komposition erscheint wie die Fortentwicklung der anderen.

Huber selbst fand nicht den Weg zur großen Form und zur malerischen Er-



Abb. 232 Barthel Beham. Die Kreuzauffindung. München, Pinakothek

scheinung. Er lenkt ein in einen kleinmeisterlichen Manierismus, der den Zeitgenossen das letzte Wort künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit dünken mochte. An räumlicher Klarheit der Disposition war ein Bild wie seine Kreuzesallegorie (Abb. 231)[1]) nicht mehr zu übertreffen. Sauber gezeichnet sind die Figuren, wohlverstanden jede Bewegung. Von der hohen Vordergrundkulisse des Kreuzes bis in die letzte Ferne der blauen Hochgebirgszüge erstreckt sich ohne Bruch die Tiefe. Dürers Marter der Zehntausend bleibt weit zurück. Altdorfers Susannabild erscheint primitiv neben diesem Bravourstück der Raumbeherrschung und der Disposition vielfiguriger Massenszenen. Aber es liegt eine akademische Kühle über dem Werke. Man ist schon wieder weit entfernt von Altdorfers genialen Lösungen. Das kunsttechnische Problem hat die freie Gestaltung verdrängt.

Es ist begreiflich, daß die Kreuzesallegorie des Huber lange Zeit unter dem Namen des Barthel Beham ging. Als künstlerische Konzeption steht sie ganz auf der Linie der Gestaltungsform der Nürnberger Kleinmeister. Die weiträumige Anlage ist das Eigentum der Donauschule. Die ruhige Abgewogenheit der Kom-

[1]) Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie, Nr. 1418.



Abb. 233 Jörg Pencz. Veit Hirschvogel. Karlsruhe, Kunsthalle

position, die klare und leicht zu übersehende Anordnung eines vielfigurigen Vorganges ist die gleiche in Behams Kreuzeswunder (Abb. 232)[1]). Dürer hatte die reine Zentralkomposition wieder zu Ehren gebracht. Die freie Diagonale, die noch Huber in seiner Kreuzeserhöhung brauchte, schwand wieder aus der deutschen Kunst, und die Erfindung versiegte, da über die Höhe, auf der man sich glaubte, kein Weg zu führen schien.

Die Kunst der Kleinmeister bleibt in einer pedantischen Enge. Es war unter ihnen kein überragender Geist. Allein in Jörg Pencz scheint ein Zug freierer Gestaltung lebendig. Ein Bildnis seiner Hand (Abb. 233) steht weithin für sich in der oberdeutschen Malerei der Zeit und reicht an Bronzinos klassische Menschendarstellung heran.

Während in Oberdeutschland Dürers Vorbild für Jahrzehnte die Grundlage jeder Neubildung wird, bleibt Köln beinahe unberührt von seinem Einfluß und gerät mehr und mehr in Abhängigkeit von den benachbarten Niederlanden. Der Meister des Bartholomäusaltars, der Sippenmeister und der Severiner waren in Köln ansässig, wenn auch ihre Herkunft fraglich bleibt. Der Meister des Todes Mariä, der im Jahre 1515 für die Familie Hackenay den berühmten Altar schuf [2]), ist ein Antwerpener. Es steht heut fest, daß er identisch ist mit Joos van der Beke von Cleve. So muß die deutsche Kunstgeschichte, die ihn lange Zeit zu den Kölnern zählte, den Meister preisgeben. Er ist ein Niederländer. In der kölnischen Malerei ließ seine Kunst aber deutliche Spuren.

Der Stil des Barthel Bruyn[3]) ist ohne seinen Vorgang nicht denkbar. Es

---

[1]) München, Pinakothek, Nr. 267.

[2]) München, Pinakothek, Nr. 55—57.

[3]) Bruyn ist 1493 in Wesel geboren, seit 1515 in Köln, dort 1555 gestorben.

gibt ein Bild, auf dem beide nebeneinander dargestellt sind (Abb. 234)[1]) und der ältere Meister legt dem jüngeren vertrauend die Hand auf die Schulter. — Bruyn setzte die Tradition seiner kölnischen Vorläufer getreulich fort, indem er den modischen Stil der Niederländer in die Stadt am Rhein verpflanzte. Werkstattgewohnheiten verbinden ihn noch mit den älteren Meistern dort, möglicherweise lernte er bei Jan Joest von Kalkar, der ebenfalls der niederländischen Kunst gehört, das Handwerk, ehe er in den Bannkreis des Joos van der Beke geriet. In seinen Frühwerken ist die Tradition des 15. Jahrhunderts noch ungebrochen. Das Bewußtsein von der Überlegenheit der italienischen Kunst war hier noch nicht erwacht. So gut die alten Meister sich den Welschen zumindest ebenbürtig fühlten, so wenig dachte noch jetzt ein Niederländer daran, die eigene Art preiszugeben zugunsten einer fremden Form.



Abb. 234 Barthel Bruyn. Legende des heiligen Viktor. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Bis dann die italienische Kunst mit Macht einbrach, mit Gewalt sich Bahn schuf und alle Dämme überflutete. Dürer hatte in Oberdeutschland den Strom gelenkt. Er setzte ein Leben daran, das Übernommene fruchtbar werden zu lassen. In den Niederlanden drang ungehemmt die Flut ein und zerstörte in kurzem alles, was vorher gewesen. Ein kalter Formalismus trat an die Stelle einer überlebten mittelalterlichen Kunst. Auch die Alten mußten umlernen. Und Barthel

[1]) Legende des hl. Viktor von B. Bruyn. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 244.



Abb. 235 Barthel Bruyn. Abendmahlsaltar. Köln, St. Severin

Bruyn, der mit liebenswürdig stillen Werken begonnen hatte, mußte sich mühen, muskulöse Glieder in krampfhafte Bewegungen zu zwingen.

Die lange Reihe seiner Werke verrät nicht eine Entwicklung im Sinne stetigen Reifens der Kräfte. Er folgt den wechselnden Moden, wenn er in dem Essener Altar des Jahres 1522 mit dem italienischen Ornament die schärfere und präzisere Modellierung aufnimmt, wie Scorel sie lehrte. Und im Alter erlag er vollends dem Vorbilde des Marten van Heemskerk. Ein Abendmahl (Abb. 235)[1]) ist eine Schaustellung bewegter Gestalten und vielteiligen Gefältes. Und die Phantasie gefällt sich in der Erfindung modisch zierlichen Gerätes, dessen überladener Ornamentschmuck mit der Formenfülle der Tafel wetteifert.

Bruyn war ein tüchtiger Maler, aber keiner von den großen und selbständigen Gestaltern. So gab er sein Bestes, wo er einfach ein Stück Natur abschrieb, und dazu bot ihm das Porträt (Abb. 236) die stete Gelegenheit. Hier liegen die Leistungen, die noch heut seinem Namen den guten Klang bewahrten, und die sichere und feinfühlige Kunst der Menschenschilderung war auch das beste Erbe, das er seinem Sohne[2]) hinterließ.

Wie Bruyn in Köln, so wirkte Luidger to Ring in dem benachbarten Westfalen, und wieder setzen Söhne die Tradition der Werkstatt bis weit in das 16. Jahr-

[1]) Köln, St. Severin.

[2]) Dieser ist seit 1550 nachweisbar, vor 1610 gestorben.

hundert hinein fort. Im Jahre 1613 starb das letzte Mitglied der Familie, die fast ein Jahrhundert zu Münster die herrschende Stellung in der Malerei innehatte. Auch Luidger to Ring wie seine Söhne gaben ihr Bestes im Porträt, das allmählich zur vornehmsten Aufgabe der Malerei wurde. Die alte Kunst war gestorben. Eine neue Zeit steckte neue Ziele. Aber Deutschland verstummte. Ein großes Geschlecht fand keine würdigen Erben.

Seltsam versiegt der Strom der deutschen Malerei nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Die romanische Form triumphierte. Die Welt der Gotik versank, und auch eine kurze Reaktion, der Cranach den malerischen Ausdruck gab, konnte den Ablauf der Entwicklung nicht hemmen. Grünewalds Kunst war ein letztes Aufflammen mittelalterlichen Geistes. An ihrem eigenen Feuer verbrannte sie zu Asche. Dürer suchte die Formel der Versöhnung. Den ungebärdigen Sinn wollte er in beglückende Gesetzlichkeit zwingen, die wild wuchernde Phantasie mit Maß und Regel bändigen. Aber er vermochte denen, die ihm folgten, nicht die natürliche Harmonie romanischer Form zu geben, der er selbst allein in seinen glücklichsten Schöpfungen sich näherte, die er vielleicht einmal nur erreicht hätte, in einem Werke, das unvollendet blieb.

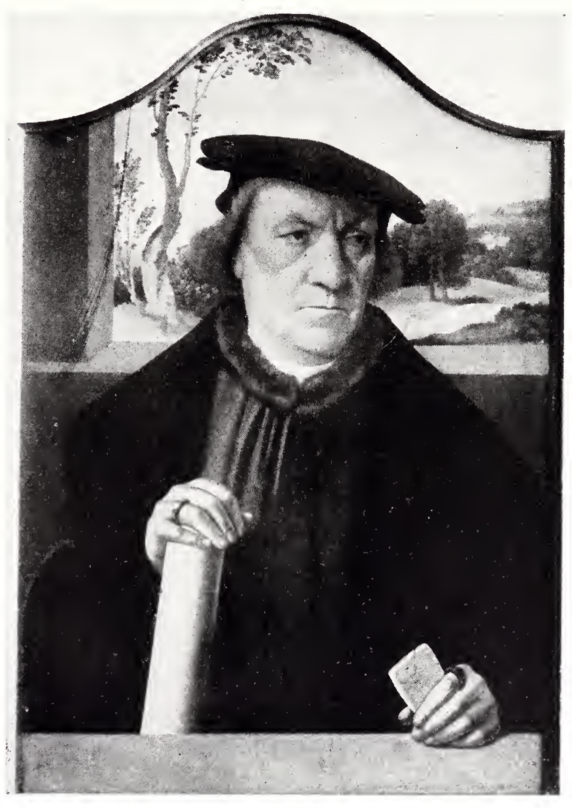


Abb 236 Barthel Bruyn. Arnold von Brauweiler. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Der Deutsche trägt in sich die Sehnsucht nach dem gelobten Lande italienischer Schönheit. Aber nur die Größten erliegen nicht willenlos ihrem Zauber. Die deutschen Römer aller Zeiten sind ein haltlos schwächliches Geschlecht. So waren es die Beham, war es mit ihnen die ganze Generation derer, die um die Jahrhundertwende das Licht der Welt erblickten, bis auf einen, dem das Schicksal die wundervolle Gabe einer lebengestaltenden Phantasie in die Wiege legte und ein ruhendes Gleichmaß der Kräfte, das alle Schranken nationaler Befangenheit aufhebt. Dürer und Cranach bleiben außerhalb

der deutschen Landesgrenzen immer Sonderlinge von spezifisch volksgebundener Prägung. Holbein[1]) ist der einzige, der überall rein für sich gewertet wurde und jedem Großen der Kunst ebenbürtig. Man trifft auf ein Werk Dürers nur selten in den Kunstsammlungen außerhalb Deutschlands. Einen Holbein zu besitzen, gilt überall als hoher Ruhm, und wenigstens der Name fehlt nicht leicht in einer Sammlung, die auf sich hält, wenn auch die Werke nicht selten der Bezeichnung keine Ehre tun.

Der alten Schätzung des Meisters hat die neuere Kunstgeschichtsschreibung nicht viel hinzuzufügen vermocht. Während Dürers Werk immer aufs neue durchleuchtet wurde, ist über Holbein noch wenig im letzten Sinne Aufschlußreiches gesagt worden. Dürers Schaffen ist ein stetes Ringen. Zeit seines Lebens bleibt er im Grunde eine problematische Erscheinung. In Holbein ist alles höchste und leichteste Erfüllung. Jedes Werk ist in dem Maße selbstverständlich aus sich gewachsen, daß eine Erklärung des Werdens, die immer von außen ihre Angriffspunkte suchen muß, nicht leicht einzusetzen vermag.

Schon die Jugendzeit, in der am ehesten die Spuren fremder Einflüsse sich aufweisen lassen, ist voller Rätsel. Holbein war der Sohn eines berühmten Vaters, und es gilt für selbstverständlich, daß er dessen Schüler gewesen sei. Aber schon die ersten Arbeiten des Sohnes lassen die Kunst des Vaters weit zurück. Es wäre wichtig, das Verhältnis des jüngeren Holbein zu seinem älteren Bruder

---

[1]) A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874. P. Ganz, H. Holbein der Jüngere. Stuttgart 1912.



Abb. 237 Hans Holbein d. J. Kreuztragung Christi. Karlsruhe, Kunsthalle

Ambrosius[1]) zu kennen. Aber man weiß zu wenig von dessen Kunst, weniger noch von dem Meister Hans Herbster, in dessen Werkstatt er tätig gewesen ist. Holbeins Vater war sicher neben diesem ein altertümlicher Maler. Man muß in Augsburg an Burgkmair denken, um den zeitgemäßen Stil zu finden. In diesem Zusammenhange, nicht im Kontrast zu dem Werke des Vaters soll man Holbeins erste Arbeiten sehen und aus ihnen den Rückschluß ziehen auf seinen Meister Hans Herbster, der ein Gesinnungsgenosse des Urs Graf gewesen sein mag.



Abb. 238 Hans Holbein d. J. Bonifazius Amerbach. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Im Jahre 1515, als Achtzehnjähriger, malte Holbein ein Bild der Kreuztragung (Abb. 237)[2]), das alles, was der Vater geschaffen hatte, für immer verneint. Es ist undenkbar, daß er im gleichen Jahre noch an dem Sebastiansaltar[3]) mittätig gewesen sein sollte. Und wenn schon für das Jahr 1515 seine Anwesenheit in Basel bezeugt ist, so ist das Grund genug, zu glauben, daß er hier, und nicht in Augsburg, die entscheidenden Anregungen empfing. Die ganz groß erfundene Gestalt des breit ausschreitenden Landsknechtes steht den schüchtern ängstlichen Bewegungsmotiven des Sebastiansaltars so fern, daß notwendig die Dazwischenkunft ganz anders gearteter Eindrücke angenommen werden muß.

Man soll nicht glauben, daß in den Jugendwerken großer Künstler bereits eine klare und eindeutige Zielstrebigkeit herrschen müsse. Der Historiker findet gerade hier oft das Überraschende und schwer Verständliche. Fremde Anregungen werden aufgenommen. Tastende Versuche weisen in verschiedene Richtungen. Und langsam erst entwickelt sich die bewußte und eigene Sprache. So sind die

---

[1]) W. Hes, Ambrosius Holbein. Straßburg 1911.

[2]) Karlsruhe, Kunsthalle, Nr. 64.

[3]) Vgl. Abb. 151.

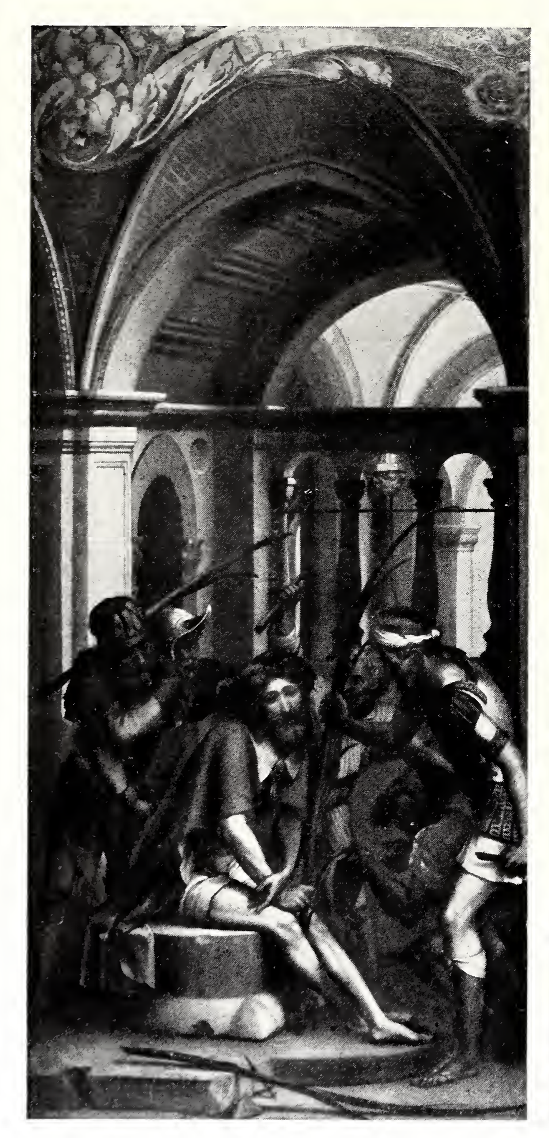



Abb. 239 Hans Holbein d. J. Verspottung und Kreuztragung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Werke aus Holbeins erster Basler Zeit merkwürdig schwer vereinbar im einzelnen, und ihre Gesamtheit erst zeigt, aus welchen Grundlagen der Stil des Meisters erwächst. Da finden sich Erinnerungen an Burgkmairs Augsburger Porträts, daneben räumlich reife und in der Lichtführung überraschende Interieurdarstellungen [1]). Grünewald-Stimmungen klingen in einer erregten Pas-

[1]) Schulmeisterschild. Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 6.

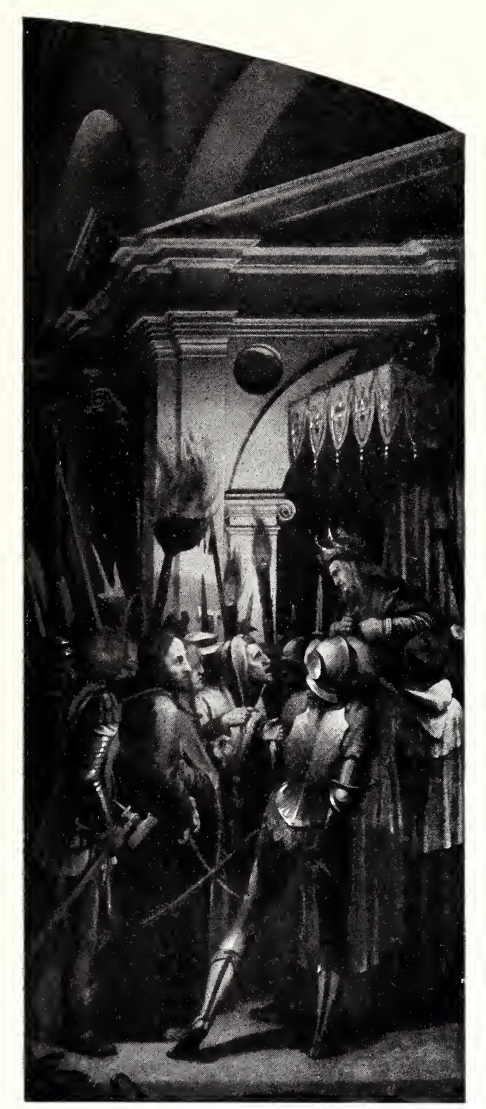
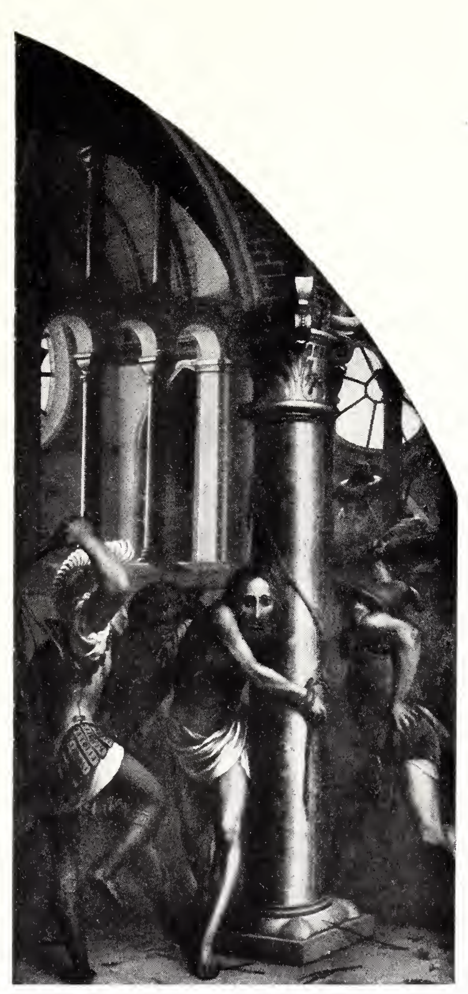



Abb. 240 Hans Holbein d. J. Christus vor Pilatus und Geißelung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

sionsfolge[1]) nach. Dürer spricht aus einem Adam-und-Eva-Bilde[2]). Ein vielseitig reiches Können entfaltet sich, und als dem Zwanzigjährigen im Jahre 1517 in Luzern der erste Monumentalauftrag[3]) zuteil wird, entsteht ein großer

[1]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 1 a—5.

[2]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 12.

[3]) Fassade und Wandmalereien für das Hertensteinhaus.

Triumphzug mantegnesker Art und klar überzeugende Kompositionen, wie sie in Deutschland bisher nicht gesehen wurden.

Die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern sind bis auf spärliche Erinnerungen zugrunde gegangen. So läßt sich auch nicht mehr entscheiden, wieviel Holbein schon damals Italien verdankte. Jedenfalls führte ihn der Weg weiter von Luzern über die Alpen, und die Werke, die nach der Rückkehr in Basel vom Jahre 1519 an entstanden, zeugen von einer intensiven Berührung mit lombardischer Kunst.

Die Reste zeichnerischer Behandlung und plastischer Modellierung sind in dem Porträt des Bonifazius Amerbach (Abb. 238)[1]) geschwunden. Die Farbe verschmilzt zu einem klaren und leuchtenden Email. Weich schwellen die Formen. Ein Auge ist nicht eingesetzt, und das Haar nicht in seine linearen Komponenten zerlegt. Alles ist aus einer Substanz geformt. Die höchsten Forderungen malerischer Qualität, die Lionardo gestellt hatte, sind zum ersten Male auf deutschem Boden mit der Selbstverständlichkeit voller Meisterschaft erfüllt.

Der Liebreiz anmutiger Bewegungen, die Schönheit klarer und weich aus den Schatten modellierter Farben unterscheidet eine neue Passionsfolge (Abbildungen 239 und 240)[2]) von den überheftigen Gebärden und der rauhen Farbigkeit der früheren. Luini und Gaudenzio Ferrari gaben den Ton. Aber die Gruppen sind von einer rhythmischen Klarheit und einer leichten Prägnanz der Erfindung, die den italienischen Vorbildern weit überlegen ist. Schon die Bilder des Hertensteinhauses müssen ähnlich sicher komponiert gewesen sein. Wenige Figuren in klarer gegenseitiger Beziehung und klug erwogenem Kontrapost geben den Eindruck eines Reichtums an Bewegung und einer Fülle von Gestalt und zugleich die Übersichtlichkeit und den eindeutig sprechenden Sinn eines Geschehens.

So selbstverständlich, so frei und klar hatte noch keiner in Deutschland gesprochen. So leicht war keinem Meister die Erfindung von der Hand gegangen. Da ist nichts mehr von spätgotischer Formenkrausheit. Keine unerwarteten Schiebungen und überraschenden Raumanordnungen machen die Kompositionen interessant. Dem psychologischen Ausdruck ist nur wenig vertraut, und Übertreibungen der Geste, wie der junge Holbein von Grünewald sie gelernt hatte, kennt diese Kunst nicht mehr. Die klassische Hochrenaissance spricht ihr erstes Wort in Deutschland. Raffaelische Kompositionen allein darf man vergleichen. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Holbein die Stanzen oder das Spasimo kannte. Aber aus den gleichen Voraussetzungen und einer ähnlich glücklichen Konstellation der Kräfte entstand eine analoge künstlerische Äußerung.

---

[1]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 16.

[2]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 14.



Abb. 241 Hans Holbein d. J. Maria mit der Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer. Darmstadt, Großherzogliches Schloß

Einfach und groß sind die Bewegungen, gemessen und edel die Gesten, auch wo sie heftigen Ausdruck deuten. Vor schlichte, klare Kulissen stellt Holbein seine Menschen. Er braucht nur einen einzigen Baum, um der nächtlichen Gefangennahme die Stimmung zu geben, nur eine starke Säule für den Raum, in dem Christus gegeißelt wird, nur einen schweren Turm von dem Tore, aus dem der Zug der Kreuztragung hervorkommt. Auch diese Ökonomie zeugt von dem Geiste einer klassischen Kunst, und es ist daneben nicht minder wichtig, daß Holbein die reinste Renaissancearchitektur baute, in der Halle, vor der Kaiphas thront.

Kein anderer unter den deutschen Meistern beherrschte wie Holbein den Organismus eines Bildes. Dürers Kompositionen verraten immer die Mühe des Studiums, und das Einzelne fügt sich nicht leicht zum Ganzen. In seinen letzten Entwürfen zu einem großen Marienbilde erst empfindet er das Bedürfnis nach einheitlicher Gestaltung. Aber man darf zweifeln, ob es ihm gelungen wäre, den Schwung der raschen Kompositionsskizzen in das Tafelbild hinüberzuretten.

Das deutsche Madonnenbild, das Dürer vorschwebte, hat Holbein zur gleichen Stunde verwirklicht. Seine Maria mit der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer (Abb. 241)[1]) besitzt die Würde und Anmut, die eine freie und zugleich von innerer Notwendigkeit getragene Form verleiht. Jede Bewegung im Bilde steht in Beziehung zu jeder anderen. Wie zwei Köpfe sich begegnen, wie Richtungskontraste entstehen, wie kleinere Gruppen sich bilden, und wie sie zusammenwachsen zur großen, all das ist von einer vollendeten Harmonie und einem geheimnisvollen Wohlklang. So fest ist das Bild gebaut, daß kein Teil anders sein dürfte. Und hat man sich erst einmal eingelebt in die strenge Schönheit des Werkes, dann begreift man nicht mehr, daß die von Mißverständnissen erfüllte Kopie in Dresden[2]) lange Zeit für das Original gelten konnte.

Vor einem Werke von so reifer Klassik verstummen alle Begriffe der Kunstwissenschaft. Man darf nicht von Körpern reden und nicht vom Raume. Jede Zergliederung trifft nur auf Elemente, deren keines selbständige Gültigkeit beanspruchen darf. Man soll den Figuren nicht im einzelnen nachrechnen und ihre räumliche Existenzmöglichkeit prüfen, so wenig Lionardos Abendmahl und Rafaels „wunderbarer Fischzug" solcher Analyse standhalten würden. Weil das Werk aus einem reinen Schöpfungsakte geboren ist, widerstrebt es jeder pedantischen Lösung. Die Teile haben nur Sinn in dem Ganzen. Sie bilden nicht eine Summe, sondern ein Organismus schuf sich in ihnen seine Glieder. Die Stiftergruppen des Borgognone, die Holbein gesehen haben mag, bleiben weit zurück in der quattrocentistischen Enge und Sprödigkeit ihrer Fügung. Vergebens fahndet

---

[1]) Darmstadt, Schloß.

[2]) Gemäldegalerie, Nr. 1892.

man nach Entlehnungen im einzelnen, von denen kaum ein Meister sonst sich freizuhalten vermochte. Holbein suchte nicht Vorbilder, als er nach Italien ging. Er fand sich selbst im Angesicht der Schöpfungen klassischer Hochrenaissance[1]).

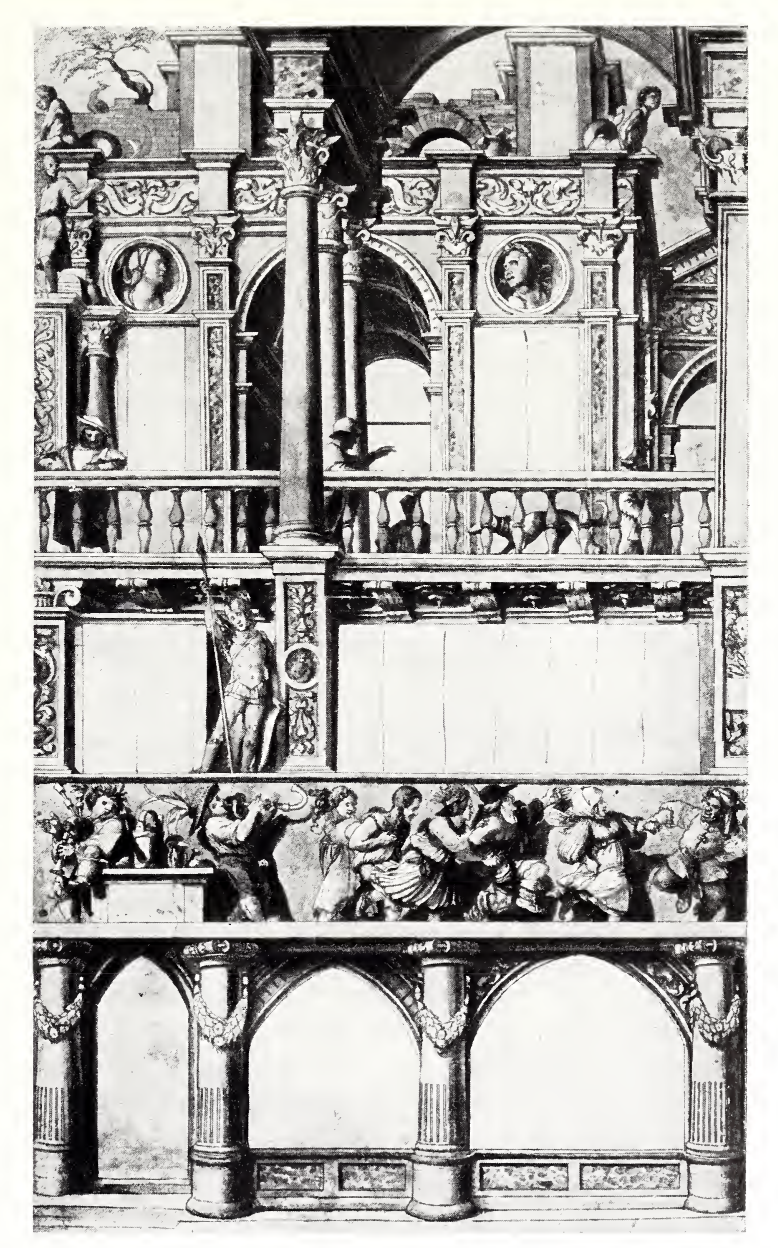


Abb. 242 Hans Holbein d. J. Haus zum Tanz. Teilentwurf. Berlin, Kupferstichkabinett

Große Aufgagaben winkten ihm nun auch in Basel. Die Wandgemälde im Ratssaale wurden ihm anvertraut. Sie sind zugrunde gegangen, und nur schlechte Kopien zeugen von dem Verlorenen. Wie ehemals in Luzern, so hatte er nun hier die Fassade eines Hauses[2]) mit Malereien zu schmücken. Wieder blieben nur Zeichnungen erhalten (Abb. 242), aber sie geben doch eine Vorstellung von der Anlage und der Art, wie nun Holbein eine solche Aufgabe zu lösen unternahm. Werke des

[1]) Man möchte meinen, daß er die Fresken des Romanino im Dom von Cremona sah, die damals entstanden. Hier finden sich nicht wenige Anklänge an Holbeins Stil.

[2]) Das Haus zum Tanz.




Abb. 243 Hans Holbein d. J. Bürgermeister Jacob Meyer und seine Frau Dorothea.
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

letzten Stiles der römischen Wanddekoration in Pompeji sind das einzige, das sich vergleichen läßt. Eine unerhörte Sicherheit der Formvorstellung gehörte dazu, eine Häuserfront mit Fenstern und Toren so in ein ganz neues System räumlich reichgegliederter Architektur aufzulösen, wie Holbein es tat. Und wieder spürt man nirgends eine pedantische Konstruktion. Die Dekoration bleibt Malerei, aber sie wird so sehr zur Herrscherin, daß die materielle Grundlage schwindet, und nur das Scheingerüst Realität besitzt. In diesem Gehäuse, zwischen den Säulen, hinter den Balustraden entfaltet sich ein bewegtes Leben. Ein wilder Bauerntanz umzieht das erste Stockwerk. Marcus Curtius sprengt über dem Tore hinab. Allegorische Figuren stehen auf den Rampen, und die Bewohner dieses Idealgebäudes erscheinen auf den Balkonen.

Einem Meister von so starkem Betätigungsdrang, wie ihn die Intensität der Holbeinschen Phantasie voraussetzen läßt, konnte die Stadt Basel auf die Dauer nicht genügen. Weder die illustrativen Aufgaben, die Verleger ihm stellten, noch die Aufträge des Rates und wohlhabender Bürger befriedigten ihn für lange. Er suchte seiner Kunst ein weiteres Feld. Im Herbste des Jahres 1526 verließ er Frau und Kinder. Mit Empfehlungsschreiben des Erasmus von Rotterdam ausgerüstet, reiste er zuerst nach den Niederlanden, hielt sich in Antwerpen auf, scheint dort mit Quentin Massys in Berührung gekommen zu sein, und endlich landete er in England, das ihm zur zweiten Heimat werden sollte. Mit dem Bild-

nis des Thomas More [1]), bei dem er bald gastliche Aufnahme fand, beginnt die stattliche Reihe der englischen Porträts, die den Ruhm des Meisters für alle Zeit begründet haben.

In den Bildnissen des Bürgermeisterpaares vom Jahre 1516 (Abb. 243 [2]) war noch nicht ganz die Starre der Modellhaltung überwunden, und der Hintergrund erfüllte eine selbständig dekorative Funktion, die das Wesen der Porträtdarstellung beeinträchtigte. Das Amerbach-Porträt von 1519 war ein Wunder an malerisch geschlossener Haltung. Aber die Freude am Material verwischt fast die Schärfe der Charakteristik, und noch immer bleibt eine leise Gespanntheit im Blick, die von der Modellhaltung herrührt. Ganz anders beherrscht Holbein jetzt den Menschen, den er malt. Die individuelle Bildung der Einzelform ist die Voraussetzung. Ihr gilt nicht mehr die Mühe. Aus dem Verständnis für den organischen Zusammenhang, für den Gesamtaufbau einer Gestalt ist jedes Glied geformt. Holbeins Porträts wecken nicht den Eindruck zufälliger Aufnahmen, sie haben das Zwingende einer restlosen Ausschöpfung der Individualität. Der Maler verschwindet hinter seinem Werke. In Dürers Köpfen lebt Dürers Geist. Grünewalds Menschen sind aus der leidenschaftlichen Seele ihres Schöpfers geboren. Holbeins Porträts besitzen eine eigene Leibhaftigkeit. Sie scheinen die Objektivität selbst. Wir können nicht nachprüfen, wie weit sie ähnlich waren. Aber man traut dem Bilde, das er gibt, und glaubt, die Men-



Abb. 241 Hans Holbein d. J. Gattin und Kinder des Künstlers. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

[1]) London, Sammlung Edward Huth.

[2]) Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Nr. 10.

schen zu kennen, die er malt. Die innere Überzeugungskraft, der organische Bau gibt jedem einzelnen die volle Realität. Im Kunstwerk lebt unvergänglich die Persönlichkeit.

Holbein blieb das erstemal nicht lange in England. Schon im Sommer des Jahres 1528 war er wieder in Basel, und hier entstand das Bildnis der Frau mit den zwei Söhnen (Abb. 244)[1]), das in seinem vollendeten Gruppenbau nur der Madonna des Bürgermeister Meyer verglichen werden kann. Nie mehr ist ein Familienporträt von so reiner Schlichtheit der Anordnung erfunden worden. Die klare Schönheit der Form gibt dem Werke eine zeitlose Existenz. Fast keine Farbe ist gebraucht. Nur ein tiefes Braun und ein dunkles Blau faßt den wundervoll warm schimmernden Ton der Haut.

In solchen Werken blieb der Nachwelt ein so unmittelbares Zeugnis von Holbeins Künstlerschaft, daß es begreiflich ist, wenn er ihr als Bildnismaler vor allem fortlebte. Aber es wäre nichts falscher, als in Holbein einen Spezialisten seiner Kunst zu sehen. Er war ein geborener Gestalter. Seine Phantasie war voller Form, und er war ebenso geschickt, den Goldschmieden Vorlagen aller Art zu entwerfen, wie für den Holzschnitt zierliche Zeichnungen zu liefern und monumentale Gemälde zu komponieren. Noch stand im Ratssaale eine Wand leer, und im Jahre 1530 machte sich Holbein von neuem an die Arbeit. Das Rehabeambild (Abb. 245) ist nochmals eindrücklicher, großartiger, klarer geworden. An Raffaels „Tod des Ananias“ gemahnt die Komposition. Aus einem ähnlichen

[1]) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Nr. 20.



Abb 245 Hans Holbein d. J. König Rehabeam. Zeichnung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Abb. 246 Hans Holbein d. J. Der Parnaß. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

Geiste ist sie erfunden. Nur daß hier nicht mehr mit Bewegungsdarstellung und schwierigen Verkürzungen geprunkt wird. Wie in den Porträts nähert sich höchste Kunst dem Eindruck selbstverständlicher Natur.

Auf die Dauer vermochte Basel Holbein nicht mehr zu halten. Die Bilderfeindschaft der Reformation, die in der Stadt ihren Einzug gehalten hatte, mochte dazu beitragen, daß der Meister nur kurze Zeit daheim blieb, nachdem er noch nach seiner Rückkehr ein eigenes Haus erworben hatte. 1529 brach der Bildersturm aus, dem gewiß manche Schöpfung Holbeinscher Kunst zum Opfer fiel. Schon 1532 verläßt der Meister aufs neue die Seinen, um wiederum in Eng=



Abb. 247 Hans Holbein d. J. Sieur de Morette. Dresden, Gemäldegalerie

land einen besseren Boden seiner Kunst zu finden.

Die deutschen Handelsherren in London nahmen ihn gastlich auf. Eine Reihe von Bildnissen entstand. Aber auch hier blieb kein Rest von den Wandgemälden, mit denen die Kaufmannschaft ihre Versammlungshalle schmücken ließ. Der Ruf des Meisters muß sich rasch verbreitet haben. Vornehme Engländer saßen ihm Modell, und wenige Jahre nach seiner Ankunft wurde er zum Hofmaler des Königs bestellt. Wandmalereien im Schlosse Whitehall waren seine Hauptaufgabe. Die Zeitgenossen wissen Holbeins Werk zu rühmen. Aber der Verfall wird bald beklagt, und die Reste der Herrlichkeit vernichtete ein Brand im Jahre 1698. Nur wenige Zeichnungen und ferne Kopien bewahren die Erinnerung an das Werk. Ein Entwurf zu einer Festdekoration im Stahlhofe (Abbildung 246) zeugt von der freien Größe, zu der Holbeins Kunst emporstieg. Dieser Apoll mit den Musen[1]) ist die reifste Idealkomposition der deutschen Renaissance, und das eine Blatt, das blieb, läßt ahnen, wie viel mit dem übrigen verloren ging.

So stehen wieder die Bildnisse allein (Abb. 247—250). Die Enge, die noch den ersten englischen Porträts geblieben war, ist nun auch überwunden. Der letzte Rest von Pose schwindet. Und gerade darum können sich die Menschen in der vollen Einfachheit der selbstverständlichen Faceeinstellung geben, wie sie im Leben dem Maler gegenübertraten. Es war noch etwas Gekünsteltes in dem Blick,

[1]) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.



Abb. 248 Hans Holbein d. J. William Warham, Erzbischof von Canterbury. Paris, Louvre

der den Beschauer meidet. Jetzt sieht er ihm frei ins Auge, oder eine andere Blickrichtung wird dadurch glaubhaft gemacht, daß man spürt, was den Menschen beschäftigt. Vollkommeneres als die Porträts, die Holbein im letzten Jahrzehnt seines Lebens in England geschaffen hat, kennt die Kunstgeschichte nicht. Leicht und klar wird die Modellierung. Groß und sicher steht die Form. Jedes Bild stellt eine geschlossene und unabänderliche Komposition dar. Der Bau ist so einfach, daß er jede Bereicherung durch Details verträgt. Und sehr weise ist der Zierat verteilt, um den Eindruck festlichen Reichtums oder feierlicher Würde zu erhöhen.

Als Gesandter des Königs unternahm Holbein noch mehrere Reisen nach dem Kontinent. Er malte in Brüssel das Porträt der Prinzessin Christine von Dänemark[1]), der Herzoginwitwe von Mailand. Ein andermal führte ihn der Weg nach Lyon, und auf der Rückreise hielt er sich in Basel auf. Ein großes Festmahl wurde zu seinen Ehren veranstaltet, und der Rat der Stadt setzte ihm ein Jahresgehalt aus, wenn er nach zwei Jahren zurückzukehren sich entschließen wollte. Es kam nicht dazu. König Heinrich VIII. wußte den Meister in seinen Diensten zu halten. Und im Jahre 1543 starb Holbein in London, wahrscheinlich ein Opfer der Pest, die damals in der Stadt wütete.

[1]) London, Nationalgalerie.



Abb. 249 Hans Holbein d. J. Anna von Cleve. Paris, Louvre

Der Eindruck eines heiteren und leichten Schaffens hat die Erinnerung an Holbeins irdisches Dasein verklärt. Das Bild eines selbstzufriedenen und festlich gekleideten Jünglings schien dazu am besten zu stimmen. Und so wurde eine Bildniszeichnung des Basler Museums zum Selbstporträt gestempelt. Ein herzlich unbedeutender Bürgersmann genießt seither die unverdiente Ehre, für den größten Maler Deutschlands zu gelten. Holbein war alles andere eher als der leichte Fant dieses Bildes. Schon die Silberstiftzeichnung des Vaters[1]) zeigt einen ernsten Knaben. Die Züge sind unschön, aber man ahnt einen eigenwilligen Charak-

[1]) Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 250 Hans Holbein d. J. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien

ter in dem breiten Mund und dem knappen Kinn. Man glaubt den Augen die unerbittliche Schärfe. Der Vierzehnjährige, den der Vater zeichnete, gleicht aufs vollkommenste dem Sechsundvierzigjährigen, der sich selbst im Spiegel porträtierte (Abb. 250)[1]). Der breite Schädel, der ruhige Blick, der energische Mund und das kurze Kinn, das nun ein Bart verdeckt, zeigt, wozu der Knabe sich entwickelte. Er ward ein Mann der ruhigen Überlegung und des sicheren Griffes. Der so blickt, führte nicht eine rasche Hand, und hinter dieser Stirn wohnte kein leichter Sinn. Die Faust war schwer, die zu diesem Nacken stimmte. Aber die Hand war so stark, daß ihre Kraft sie dem leisesten Willen untertan machte. Nur ein Arm, der keine Schwäche und kein Ausweichen kennt, vermochte so rein und fest zu zeichnen, mit solcher Sicherheit den Pinsel zu führen. Holbein war kein Phantast und kein Schwätzer. Man traut diesem Munde nicht zu, daß er ein Wort zu viel zu sprechen imstande war. Aber er war ein Gestalter, der knapp und klar ein Ding hinzustellen wußte. Seine Phantasie verflatterte nicht, sondern verdichtete sich zu bildhafter Erscheinung. Und wo er den Felsen schlug, da sprudelte der Quell. Andere mußten sparsamer mit ihrem Pfunde walten. Holbein trug in sich einen unerschöpflichen Schatz. Er dachte nicht an fremdes Werk und wiederholte nicht sich selbst. Der Stift ward in seiner Hand zum Zauberstabe, dem eine eigene Welt entsprang. Holbein dachte in Bildern. Keine seiner Kompositionen braucht eine Unterschrift. Was sie zu sagen hat, das spricht in ihrer Form. Darüber hinaus führt kein geheimer Sinn. Holbein illustriert nicht Legenden, sondern er schafft Gestalten. Er wetteifert nicht mit den Gelehrten, deren Freund er war. Er spricht eine andere Sprache als sie. Aber in dieser Sprache ist er so vollkommen Herr, wie nur jemals einer in der seinen. Und wenn Deutschland das Land der Dichter und Denker heißt, so darf es auf Holbein weisen, der ein Maler war, so ganz und so rein wie wenige sonst.

[1]) Florenz, Uffizien.

Schluß.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts endet das goldene Zeitalter deutscher Kunst. Es ist gesagt worden, daß es noch deutsche Maler gab nach dieser Zeit, aber nicht mehr eine deutsche Malerei. Mannigfache Erklärungen suchen dieses eigentümliche Versiegen eines starken und breiten Stromes zu deuten. Es ist auf die politischen, sozialen und religiösen Verhältnisse hingewiesen worden, auf die Zerstörung der Kunst im Bildersturme, das Ende der Selbständigkeit deutscher Nation und die Zersetzung der alten bürgerlichen Kultur. All das ist gewiß wahr. Aber es trifft kaum den Kern der Frage. Es hat der deutschen Kunst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht an Persönlichkeiten gefehlt. Freilich, den Großmeistern der ersten Jahrzehnte war keine würdige Nachfolge beschieden. Aber auch in Italien ward kein Raffael, kein Lionardo, kein Michelangelo mehr geboren. Und anderseits war an Talenten vom Ausmaß der Meister, die im 15. Jahrhundert deutsche Malerei repräsentierten, auch in der Folge kein Mangel. Namen wie Tobias Stimmer und Christoph Schwarz, Hans von Aachen und Johann Rottenhammer haben einen guten Klang, und es wäre sehr unrecht, sie geringer einzuschätzen als die Witz und Pleydenwurff, Herlin und Strigel im 15. Jahrhundert. Aber ihr Schaffen schließt sich nicht zu einer neuen nationalen Tradition, die es rechtfertigen würde, noch fernerhin von deutscher Kunst zu reden wie im Zeitalter des Dürer und Grünewald, Cranach und Holbein.

Man hat sich gewöhnt, die Meister des späteren 16. Jahrhunderts mit einem Namen, der des abschätzigen Untertones nicht entbehrt, als die Manieristen zu bezeichnen. Der komplizierte Prozeß einer Stilentwicklung, der aus der klaren Höhenluft der Hochrenaissance in die neue Welt des Barock hinüberführt, wird durch die Begriffsbestimmung des Wortes Manierismus in keiner Weise gedeutet, und es wäre eine lohnende Aufgabe, der entwicklungsgeschichtlichen Funktion dieser höchst wundersamen und artistisch verfeinertsten Epoche europäischer Kunst nachzugehen, die in den Handbüchern gewöhnlich allzu kurz und als eine Zeit tiefen Verfalls geschildert wird. Aber eine Geschichte des Manierismus läßt sich nicht im Rahmen einer Geschichte deutscher Malerei allein schreiben, denn sie ist in viel höherem Maße eine allgemeineuropäische Angelegenheit als irgend eine frühere Stilform bis hinauf in die Blütezeit gotischer Zeichenkunst.

Dies ist der eine Grund, warum eine Geschichte altdeutscher Malerei vor der Mitte des 16. Jahrhunderts haltzumachen gezwungen ist. Aber der eine Grund allein würde nicht genügen, denn die nationale Selbständigkeit einer Kunstsprache wird nicht ohne weiteres durch die Stilgemeinschaft mit gleichzeitiger Formenbildung benachbarter Länder in Frage gestellt. Die Meister, die nach der Mitte des 15. Jahrhunderts dem neuen Stil, der in den Niederlanden entstanden war, in Deutschland den Boden bereiteten, sind nicht zu verstehen ohne die Voraussetzung der Kunst des Rogier und Dirk Bouts. Aber sie sind Mitschaffende am Werke einer gemeinsamen Kunstsprache und übersetzen, was sie in der Fremde lernten, in deutsche Mundart. So übermittelten sie denen, die nach ihnen kamen, ein brauchbares Werkzeug, und als um die Wende des 16. Jahrhunderts eine glänzende Blütezeit europäischer Kunst einsetzte, stand Deutschland in der vordersten Reihe.

Das wurde anders, als aus der Knospe des Manierismus die Blüte des Barock sich entfaltete. Keine Zeit ist reicher gewesen an malerischen Kräften als das beginnende 17. Jahrhundert. Niemals hatte eine solche Fülle des Erlebens und Gestaltens sich aufgetan wie in dem Zeitalter, das in Italien von den Carracci und Caravaggio über Reni und Domenichino bis zu Guercino hinabreicht, das in den Niederlanden eine Schar von Meistern unter dem Zweigestirn Rubens und Rembrandt vereint, das in Spanien Velasquez und Murillo, in Frankreich Poussin am Werke findet. Deutschland allein blieb stumm, hatte keinen Meister diesen Großen zur Seite zu stellen. Hier allein fehlt dem Stil der Manieristen seine natürliche Erfüllung in einer barocken Kunst, wie sie in den anderen Ländern Europas sich entfaltete.

Deutschland tritt weit zurück in den Schatten neben dem glänzenden Aufstieg der Malerei in den Niederlanden. Man müßte den Rahmen weiter spannen über die Grenzen politischer Staatenbildung hinaus und den Begriff germanischer Kunst nicht in deutsch-nationalem Sinne fassen, um ihre Geschichte von der ersten Höhe des 16. zu der zweiten des 17. Jahrhunderts zu verfolgen und die Wege zu weisen, die von Dürer zu Rubens, von Grünewald und Altdorfer zu Rembrandt hinführen.

Dürers Stil war unter italienischer Sonne von jugendlicher Romantik zu männlicher Klassik gereift. Das Schicksal hatte ihn bestimmt, die große Abrechnung zu vollziehen an einem Wendepunkte der Zeiten. Aber dem Erbe, das er hinterließ, war keiner seiner nächsten Schüler wahrhaft gewachsen. In anderem Lande ward um ein Jahrhundert später in der Kunst des Rubens seiner frühen Sehnsucht die glänzende Erfüllung einer strahlenden Meisterschaft aus reicher Fülle quellenden Schaffens. Die sorglich gehütete Pflanze südlicher Formenkunst, der er unter nordischem Himmel den Boden bereitete, ist zu einem starken und mächtigen Baume erwachsen.

Rubens ist der wahre Großmeister seiner Zeit. Seine Kunst gewinnt europäische Geltung. Von London bis Madrid, von Genua bis nach Paris reicht die Wirkung seines Werkes, und noch in fernen Gegenden Deutschlands kann man das matte Spiegelbild seines Schaffens finden.

Neben der internationalen Größe des Rubens bleibt Rembrandts Kunst gebunden an die heimatliche Erde. Rembrandt ist der Magus des Nordens, sein Ausdruck das vollkommenste Widerspiel romanischen Formempfindens.

Die Geschichte lehrt die ewigen Gegensätze des germanischen und romanischen Geistes. Der Deutsche lauscht den heimlichen Stimmen der Natur. Der Italiener berauscht sich an der großen Geste der menschlichen Gestalt. Nordischer Geist hat in Europa die Landschaft entdeckt, südliche Kunst lehrte den Körper zu bilden. Landschaftskunst heißt malerische Gestaltung des Raumes, Körperkunst bedeutet plastische Bewältigung der Form. Die italienische Renaissance führte diese zur Höhe, die nordische Kunst jene.

Aber das eine Formprinzip lebt nicht im Süden, das andere nicht im Norden in abstrakter Reinheit. Aus der gegenseitigen Befruchtung des klassischen und des romantischen Geistes erwachsen immer wechselnde Stilphasen bis zu dem rationalistischen Eklektizismus, der in einer Vereinigung der klassischen Form mit der romantischen Bewegung das letzte Ziel der Kunst erreicht glaubt. Auch in der Malerei des Rubens, dessen Stil nicht zu denken ist ohne den Vorgang der italienischen Eklektiker, schwingt das subjektiv-malerische Element mit. Sie ist durchsetzt von einem starken Einschlag romantischen Gefühlsausdrucks. Aber neben Rembrandts Kunst, die nordischen Geist am reinsten verkörpert, bleibt Rubens der große Meister barocken Formenüberschwangs, und niemals unmittelbarer berührten sich die Gegensätze als in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, wo in örtlicher Nachbarschaft, aber gleich als wüßte der eine nicht von dem Schaffen des anderen, zur selben Zeit der größte flämische und der größte holländische Meister am Werke waren.

Rembrandt bringt die letzte Erfüllung alten Sehnens nordischer Kunst. Der Zauber des Lichtes, die Romantik des Raumes finden in ihm ihren Meister. Was Grünewald und Altdorfer ahnten, wurde in seinem Werke zur Tat[1]). Aber eine Geschichte deutscher Malerei muß darauf verzichten, diesen neuen Anstieg zu schildern, von dem nur ein schwacher Abglanz in den verstreuten Werken deutscher Künstler sich spiegelt.

Nach dem Zeitalter des Rubens und Rembrandt versiegen auch in den Niederlanden die schöpferischen Kräfte wie einstmals in deutschen Landen.

---

[1]) Es mag hier daran erinnert sein, daß der Frankfurter Meister Adam Elsheimer (1578—1620), dessen Kunst auf Rembrandt sichtlich starken Eindruck übte, ein Urenkelschüler des Matthias Grünewald gewesen ist. Sein Lehrer war Philipp Uffenbach, der selbst wieder ein Schüler des Hans Grimmer war, und diesen nennt Sandrart den Schüler des Grünewald.

Frankreich übernimmt die Führung in der Geschichte der Malerei des 18. Jahrhunderts. In der Kunst der Meister des Rokoko bahnt sich der endliche Ausgleich an. Watteau und seine Schüler schulden der Kunst des Rubens nicht geringeren Dank als den Meistern, die in Holland das Werk des Rembrandt begleiteten. Hier wurden auch die Deutschen endlich wiederum Schüler, und es bildete sich eine neue Tradition, die von Chodowiecki über Menzel bis in die Gegenwart hinabreicht.

Erst im 19. Jahrhundert gibt es wieder eine Geschichte deutscher Malerei. Aber es wäre falsch, sie durch die Zwischenglieder der Meister, die während 250 Jahren in Deutschland am Werke waren, der alten Kunst des 16. Jahrhunderts verknüpfen zu wollen. Der Gesamtablauf der Geschichte der fünf Jahrhunderte deutscher Malerei von den Anfängen des Tafelbildes bis in unsere Zeit ist nur in seinen weiteren europäischen Zusammenhängen zu begreifen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die erste Epoche eigenschöpferischer deutscher Kunst endgültig beschlossen. In ihrer Problemstellung weist sie über sich hinaus. Aber nicht ihr war es beschieden, die neue Höhe zu gewinnen. Über weites Flachland blicken wir heut zurück in Fernen, wo stolze Gipfel ragen.

Künstlerverzeichnis

Die Ziffern geben die Seitenzahlen an. Die Sterne verweisen auf die Abbildungen

Ortsverzeichnis

Quellen der Abbildungen

Nach Back, Mittelrhein. Kunst: Abb. 11, 12.
Nach Bassermann-Jordan, Gemälde alter Meister, Bd. III, Taf. 9: Abb. 48.
Nach Bassermann-Jordan, Die Galerie Schleißheim: Abb. 73.
Phot. Braun & Cie., Dornach: Abb. 57, 198, 231, 248, 249.
Phot. F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden: Abb. 115, 116, 214.
Phot. F. Bruckmann A.-G., München: Abb. 1, 13, 28, 41, 42, 70, 74, 82, 86, 92, 94–96, 101, 102, 107, 108, 112, 114, 130, 144, 147, 151—165, 167, 171—174, 177, 181, 187—189, 191, 192, 194, 198, 199, 204, 206, 212, 213, 216—218, 221—223, 225-227, 229, 232, 233, 237, 247, 250.
Phot. J. Christoph, Kolmar i. E.: Abb. 99, 100, 103 106.
Phot. Franz Hanfstaengl, München: Abb. 9, 10, 18, 67, 68, 98, 134, 203, 207, 238, 243.
Phot. Fritz Hoefle, Augsburg: Abb. 19, 30, 65, 76, 77, 81, 87—91, 111, 123, 137, 138, 145, 148, 149, 176, 180, 182, 184, 186, 190, 193, 197, 209, 210, 228.
Nach Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. 24, Tafel 11: Abb. 133.
Phot. Kunsthistor. Institut, Graz: Abb. 58.
Nach Berühmte Kunststätten, Bd. 53, Münster: Abb. 36.
Phot. L. Lill, Stuttgart: Abb. 6.
Phot. J. Löwy, Wien: Abb. 230.
Nach Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst 1907, II: Abb. 29.
Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin: Abb. 15, 44–47, 85.
Phot G Röbcke, Freiburg i. B.: Abb. 200—202.
Phot. Solwy, Wien: Abb. 5.
Phot. M. Stich (Ferd. Schmidt), Nürnberg: Abb. 16, 17, 51–54, 93.
Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin: Abb. 2, 3, 7, 8, 14, 20–23, 31–35, 49, 50, 66, 117—119.
Nach F. Wolff, Michael Pacher: Abb 124—129.

(Den vorstehend nicht aufgeführten Abbildungen liegen Photographien, meist aus dem Besitz des Kgl. Kupferstichkabinetts in Berlin, zugrunde, deren Urheber nicht zu ermitteln waren.)

Im gleichen Verlage ist erschienen:

Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie ⋆ Erster Teil

Die Entstehung der Kunstkritik

im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens

von

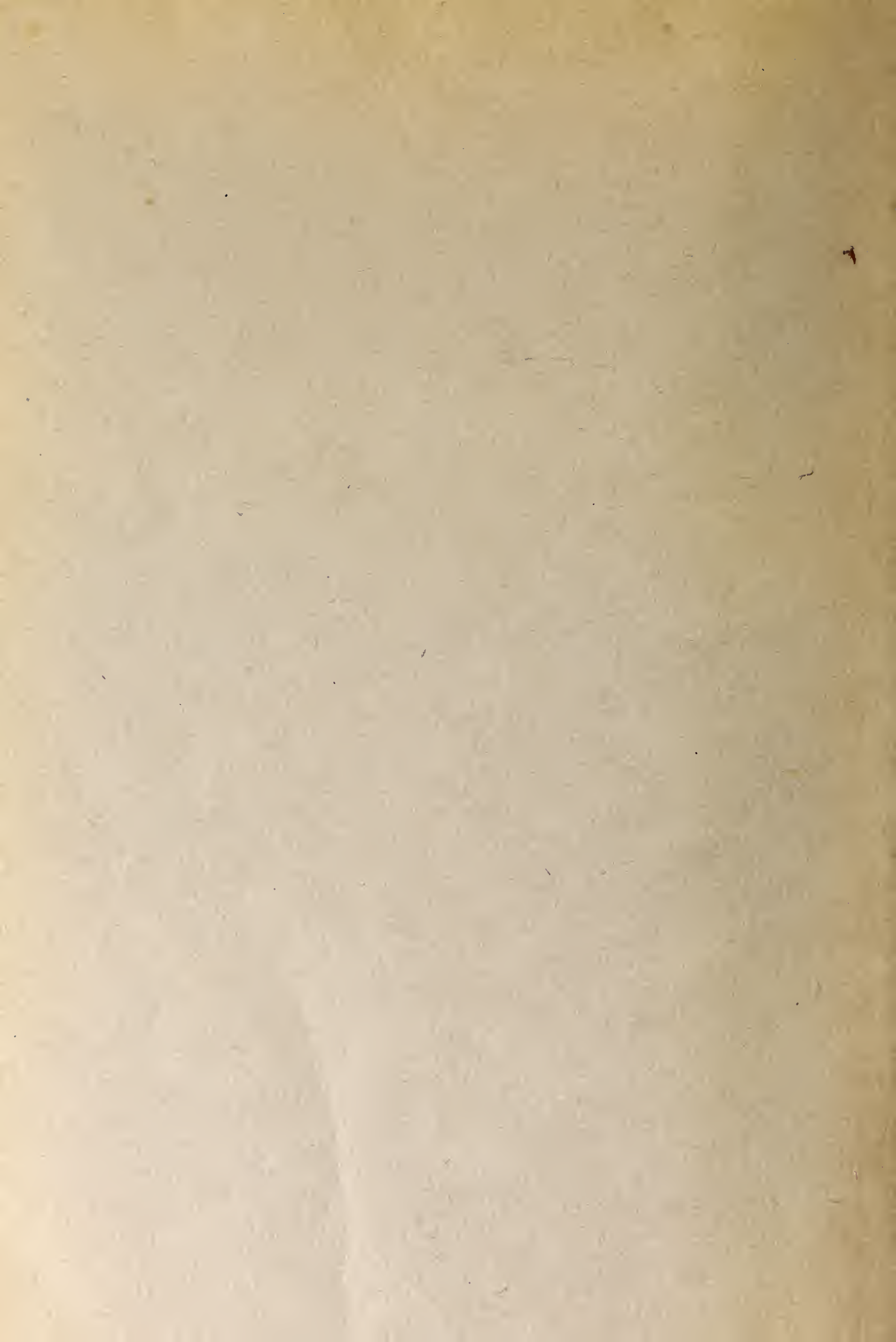
Albert Dresdner

Groß-Oktav / 359 Seiten / geheftet M. 8.— / gebunden M. 9.—

In diesem Buche wird die Kunstgeschichte von einer neuen Seite aufgefaßt und beleuchtet. Während die kunsthistorische Forschung sich in den jüngsten Jahrzehnten mit besonderer Vorliebe mit den formalen Problemen der Kunst und mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens beschäftigt und dabei die Größe „Publikum" mehr oder weniger ignoriert hat, tritt Dresdner auf den Boden der geschichtlichen Realität und macht gerade das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, das das künstlerische Schaffen so vielfach beeinflußt und die Stellung von Kunst und Künstler in ihrer Zeit beherrscht, zum Angelpunkte seiner Untersuchung. Mit dem Altertume beginnend, schildert er in einer Darstellung, die die Kritik geradezu als spannend bezeichnet hat, wie sich Literatur und Wissenschaft mit der Kunst und ihren Vertretern auseinandersetzten, in welcher Weise sich allmählich ein Kunstpublikum bildete und mit welchen Voraussetzungen, Interessen und Maßstäben es an das künstlerische Schaffen herantrat. Er weist überzeugend nach, wie der Eintritt des Publikums als einer organisierten Potenz, als eines Machtfaktors in das Kunstleben geradezu eine Umwälzung in der Verfassung der europäischen Kunst mit sich brachte. Die geistigen Voraussetzungen für die Umwälzung hat bereits die Renaissance geschaffen, aber erst in Frankreich ist im 18. Jahrhundert im Zeichen des Akademismus die Kunstkritik als selbständig funktionierende Literaturgattung ausgebildet worden. Dieser Vorgang vollzog sich in einer Reihe von kunst- und kulturgeschichtlich sehr bedeutsamen und interessanten Kämpfen, deren Darstellung einen Hauptteil des Buches bildet. Der Band schließt mit Diderot, dessen bisher mißverstandene und daher auch unterschätzte Leistungen als Kunstkritiker durch Dresdner in eine durchaus neue Beleuchtung gerückt werden.

Nach dem Plane des Verfassers wird der zweite Band des Werkes die Geschichte der Kunstkritik im 19. Jahrhundert schildern, während in dem Schlußbande zum ersten Male der Versuch gemacht werden soll, die Aufgaben und Ziele, die Methode und Technik der Kunstkritik systematisch darzustellen.





(11.50)

6.—

tg

[1.50]

